

الفنون الشعبية

حج مبرور وسعي مشكور وذنب مغفور



العدد ٢٠

يوليه - أغسطس - سبتمبر

١٩٨٧

الثمان : ١٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



الفنون الشعبية

الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة :

أ. د. سمير سرحان

مستشار التحرير :

أ. د. عبد الحميد يونس

الإشراف الفني :

أ. عبد السلام الشريف

رئيس التحرير :

أ. د. أحمد على مرسى

مدير التحرير :

أ. صفوت كمال

مجلس التحرير :

أ. د. حسن الشامي

أ. د. سمحة الخولى

أ. د. عبد الحميد حواس

أ. د. فاروق خورشيد

أ. د. ماجدة صالح

أ. د. محمد الجوهري

أ. د. محمد محجوب

أ. د. محمود ذهني

أ. د. نبيلة ابراهيم



العدد العشرون

يولية - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٧

العدد ٢٠ : يوليه - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٧

الصفحة

● الرسوم التوضيحية للفنان
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :

- صفوت عبد الحليم
- عادل ندا
- عبد العزيز رفعت
- محمد حسين هلال
- مها عبد الهادي

★ صور الغلاف :

- وداد حامد طلبة :

● رسم جدارى على واجهة منزل أحد الحجاج بمنطقة نجع الحساسنة - الأقصر - قنا
سبتمبر ١٩٨٣

● رسم جدارى على منزل إحدى الحاجات
اسكندرية - قنا - إبريل ١٩٨٧

- صبحى الشارونى :

● رسم الكعبة المشرفة على واجهة منزل
أحد الحجاج بمدينة الطور

- هذا العدد ٣
- المحرر
- مدارس الفولكلور ١٢
- أحمد رشدى صالح .
- الفكاهة والمواظف الفكاهية فى الأدب الشعبى . ٢٤
- فاروق خورشيد .
- مورفولوجيا الحكاية - فلاديمير بروب . ٣١
- ترجمة : عبد الحميد حواس ،
سهر فهمى
- حكاية « بنت الصياد » ٤٥
- محمد حسين هلال .
- الألحان الشعبية وتربية الطفل موسيقيا . ٦٦
- محمد عبد الوهاب عبد الفتاح .
- الرقص الشعبى الصينى ٧٩
- د. غبريال وهبة .
- الخيامية ٨٨
- طارق صالح سعيد .
- احتفالية العزاء ٩٦
- د. مدحت الجيار .
- مكتبة الفنون الشعبية :
- الفولكلور الأمريكى بين الهجرة والاستقرار . ١٠٤
- د. عبد الحميد يونس .
- من التخوف فى شرح قصيدة أبى شادوف . ١٠٨
- علاء الدين وحيد .
- اللابانية « نظام تحليل وتسجيل الحركة » . ١١٣
- اسماعيل جبر .
- جولة الفنون الشعبية ١١٧
- جداريات الحج ١٢٩
- وداد حامد
- من فن السؤال ١٣١
- عبد العزيز رفعت .
- This Issue. ١٤٣

هذا العدد

لعلنا - ونحن نقدم هذا العدد - نشعر مرة أخرى أننا مدينون للقراء الأعزاء دينا ، نرجو أن نكون قادرين على الوفاء به ، ذلك أن استقبال العددين السابقين فاق كل توقعاتنا ، ومن ثم جعلنا نشعر بكثير من السعادة وكثير أيضا من الخوف . . . أما السعادة فلأننا استطعنا خلال عددين أن نكسب احترام قراء جدد وثقتهم ، وأما الخوف فلأننا أصبحنا نقسو على أنفسنا من أجل أن يكون كل عدد وكأنه العدد الجديد الذى عدنا به ، بل لعلنا نريد أن نعلو بالمستوى الذى حققناه درجات ودرجات ، وفاء للقراء الأعزاء ، واحتراما لهم .

ومن هنا كانت سعادتنا لا توصف عندما عثرنا على مجموعة من الدراسات القيمة التى أعدها الرائد المرحوم الأستاذ أحمد رشدى صالح ، ولم يتح لها أن تنشر أثناء حياته ، فوجدنا أن الوفاء لروح الرائد الكبير ، والتقدير للقراء الأعزاء الذين التفوا حول المجلة ، وآثروا أن يثروا مجلتهم بملاحظاتهم التى تفيض حبا وتشجيعا هذا حملته رسائلهم ، يدفعنا الى استئذان السيدة الفاضلة حرم المرحوم الأستاذ رشدى صالح فى أن تسمح لنا بنشر هذه الدراسات ، فكان أن تفضلت بكل الكرم والمودة بالأذن لنا أن ننشرها .

وها نحن - قراءنا الأعزاء - نستهل هذا العدد بوحدة من هذه الدراسات القيمة ، التى نعد بنشرها تباعا إن شاء الله .

التي كان لها دور كبير فى تأصيل الاهتمام بالمأثورات الشعبية ، جمعا ودراسة ، وكان أول مدير لمركز الفنون الشعبية ، أول المراكز العلمية المختصة فى المأثورات الشعبية فى الوطن العربى كله .

والدراسة الأولى التى يشرف بها هذا العدد تتناول بالعرض والنقد بعضا من أهم مدارس المأثورات الشعبية (الفولكلور) التى أثرت

والحقيقة أن أحد أسباب سعادتنا ، قبل كل ذلك وبعده ، أن المرحوم الأستاذ رشدى صالح يمثل بالنسبة لنا رائدا متميزا أخلص للمأثورات الشعبية جمعا ودراسة ، وتعريفا بها ، ودفاعا عنها ، وساهم مع جيل الرواد من أساتذتنا - أطال الله عمرهم - الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس والأستاذة الدكتورة سمير القلماوى فى تعبيد الطريق أمام الأجيال التالية لهم ، وإنشاء المراكز والجمعيات واللجان العلمية

وما زالت تؤثر في مجرى هذه الدراسات بدءاً من المدرستين ، الرومانسية والاسطورية ، اللتين أسسهما الأخوان جريم في القرن التاسع عشر الميلادي ، متعرضاً لأهم النظريات التي أسفرت عنها هاتان المدرستان ، وأهم الاعتراضات والانتقادات التي وجهت لها .

ويتطرق الأستاذ رشدي صالح في دراسته الى تطور الدراسات الفولكلورية ، وارتباط هذا التطور بالتطور الذي حدث في الدراسات اللغوية والتاريخية والاجتماعية متعرضاً للتعريفات التي تدور حول ماهية الاسطورة من خلال كتابات ماكس مولر ، وسير جورج لورانس جوم ، وشفارتز ، وكون ، وفيلهيلم مانهاardt ، وغير ذلك من العلماء الذين اهتموا بدراسة الاسطورة ورسخوا للمدرسة الاسطورية « الميثولوجية » .

ثم يعرض بعد ذلك - متبعاً التسلسل التاريخي لنشوء هذه المدارس - للمدرسة الشرقية أو « الأدبية » كما سماها الكزاندر كراب - والتي قادها تيودور بنفي العالم الألماني الشهير ، وضافاتها للمدرسة الميثولوجية في متابعاتها للاتجاه الذي انتهجته . كما يتوقف عند المدرسة الانثروبولوجية التي نقضت كثيراً من آراء أصحاب المدرسة الميثولوجية ، ويعرض لأهم أعلام هذه المدرسة من أمثال اندرولانج ، وماك كلوتش ، وتايلور ، وسير جيمس فريزر ، مشيراً الى أهم ما أنجزه هؤلاء العلماء العظماء في مجال دراسات الماثورات الشعبية عامة ، وفي مجال درس الحكايات الشعبية خاصة ، وينتقل بعد ذلك الى مدرسة أخرى كان لها أكبر الأثر في تاريخ دراسات الفولكلور ، وما زال تأثيرها قائماً الى الآن ، ونعني بذلك المدرسة الفنلندية صاحبة المنهج التاريخي الجغرافي في دراسة الفولكلور ، ويركز على أهم انجازات هذه المدرسة خاصة في مجال القص الشعبي ، كما يؤرخ لمجموعة من أبرز الفولكلوريين الفنلنديين (الياس لونروت - كارل كرون - آنتي أرني) ويبرز ما بذلوه من جهد ، وما قدموه من أعمال ودراسات وأبحاث وبخاصة حول « الكاليفالا »

الملحمة الفنلندية الشهيرة ، وهي الملحمة التي جمعها الياس لونروت ، وفهرسة آنتي أرني لطرز الحكايات الشعبية ، والذي وسعه وزاد عليه - بعد ذلك - ستيت طومسون ، ليعرف هذا الفهرس فيما بعد باسم فهرس « آرني - طومسون » . ويختتم الأستاذ رشدي صالح دراسته الرائدة ببعض الملاحظات المهمة حول هذه المدارس وتتابعها التاريخي مقدماً لنا درساً مهماً لنمو علم الفولكلور الذي يعتمد أولاً على الجمع الميداني للماثورات الشعبية المتداولة ، ثم تصنيفها وفهرستها ثانياً ، ثم فحصها واستنباط النتائج منها كمرحلة ثالثة وأخيرة .

وتلي دراسة الأستاذ رشدي صالح دراسة أخرى مهمة عن الفكاهة والمواقف الفكاهية في الأدب الشعبي للأستاذ فاروق خورشيد الذي يعد واحداً من أهم الدارسين الذين وقفوا جهدهم على دراسة السير الشعبية العربية ، واثبات أصالة فنون القص في تراثنا العربي ، بالإضافة الى جهده المستمر في تأصيل دراسة الأدب الشعبي بفنونه المتعددة ، تسير في هذا الخط نفسه الذي اختطه لنفسه ، وبرز فيه .

وهو يبدأ مقاله بمقدمة ضافية يتناول فيها مصطلح « فكاهة » بالشرح والتحليل ، ويرى أن كل ما يسبب الضحك سواء كان مفارقة لفظية ، أو عيباً خلقياً ، أو خروجاً عن المألوف ، أو تناقضاً صريحاً لمواضع الحياة .. يندرج تحت هذا المصطلح ، ويدور في فلكه ، فالفكاهة - على حد قوله - ليست شيئاً واحداً ، وإنما هي عدة أشياء تختلف في أسبابها وطبيعتها ، غير أنها في نهاية الأمر تشكل نسيج هذا المصطلح ، ويلفت الأستاذ فاروق خورشيد النظر الى أن الأدب العربي في مختلف عصوره قد عرف ألواناً متعددة من مكونات هذا النسيج « الفكاهة » سواء في شعره أو في نثره ، ويرى أن شعر الهجاء هو أحد ألوان هذا الفن ، فن الفكاهة ، غير أنه يخرج أحياناً كثيرة من حد السخرية الى حد الاقذاع والايذاء ، وبدلاً من أن يثير الضحك فانه يثير الكراهية ، ثم يخرج الأستاذ فاروق خورشيد من الشعر الى النثر ليشير الى

الأعمال التي تقع تحت هذا المصطلح ، ابتداءً بالنوادر المنتشرة في كتب الأدب والتفاسير والتاريخ ، وانتهاءً بالأعمال التي أفردت لهذا الغرض ، ويذكر من هذه الأعمال : كليله ودمنة ، ورسالة التريب والتدوير ، والبخلاء ، والمقامات ، وكتاب سيبويه المصرى ، والفاشوش ، وحكايات جحا وأشعب المتكاملة ، وأخبار الحمقى ، وكتب البلهاء والدراويش ، وإن كان قد أدرج الأعمال الأخيرة - بدءاً من حكايات جحا - في مضممار الانتاج الشعبي ، وأضاف إليها الحكايات الساخرة في ألف ليلة وليلة ، والحكايات والحواديت الضاحكة التي تروى شفاهة .

بعد ذلك يختص الأستاذ فاروق خورشيد السير الشعبية بدراسته - دون غيرها من فنون القول - باعتبارها أعمالاً شعبية متكاملة ، وذلك لتوضيح روح الفكاهة فيها - بدءاً من سيرة « عنتره بن شداد » ، ومروراً بسيرة « حمزة البهلوان » ، و « الأميرة ذات الهمة » ، و « الظاهر بيمبرس » ، وانتهاءً بسيرة « علي الزبيق » ، وفي هذه الدراسة الشيقة يطلعنا الأستاذ فاروق خورشيد على أهمية الشخصية الجانبية - مساعد البطل - في السير الشعبية المذكورة ، واتسامها بالذكاء والحيلة ، وبالتالي قدرتها على توليد الفكاهة ، وخلق المواقف الضاحكة سخرية باعداء البطل الذي يتميز عن مساعده بالقوة والجدية والمهارة الحربية ، وكلا الشخصيتين - البطل والشخصية الجانبية - يكونان كلا متكاملين لا تكاد تخلو منه سيرة من سيرنا الشعبية ، وهو تقليد قديم - كما يقول الأستاذ فاروق خورشيد - بدأ مع سيرة عنتره واستمر في كل السير الشعبية التالية لها ، حتى فصل إلى سيرة « علي الزبيق » وهنا تندمج الشخصيتان معاً ، وتصبح البطولة جامعة بين المهارة الجسدية والمهارة العقلية ، بين القوة وبين الذكاء ، ومعنى هذا - كما يرى الأستاذ فاروق خورشيد - أن البطولة لم تعد تمثل النموذج الأعلى للمجتمع ، أي الفارس ، وإنما أصبحت تمثل ابن الشعب العادي الذي ينتقم لما يقع عليه من ظلم وقهر باستعمال الذكاء والحيلة مما يجعل مهاراته من نوع المهارات الشعبية التي تروق للعامة ، والتي

يمتزج فيها عامل السخرية من العدو بعامل النصر عليه ، مع توضيحات تطبيقية ، وينتهي الأستاذ فاروق خورشيد من كل ذلك إلى أن سيرنا الشعبية مليئة بالمقومات الكاملة للأعمال الكوميدية المسرحية والروائية ، كما هي مليئة بالمقومات الكاملة للأعمال الدرامية ، وهو بذلك يشير قضية جدية بالبحث والمناقشة ، ندعو الباحثين إلى أن يدلوا بدلوهم فيها ، كما أن الدراسة تفتح المجال واسعاً أمام المبدعين والمستلهمين كي يعيدوا قراءة هذا التراث الثرى الزاخر ، وسبر أغواره ، وهو ما فعله الأستاذ فاروق خورشيد ، ويفعله إلى الآن .

أما الدراسة الثالثة فهي تتناول كتاب بروب « مورفولوجيا الحكاية » الذي يعد واحداً من أهم الانجازات الفكرية التي أسهمت في صياغة مرحلة جديدة في دراسات الحكايات الشعبية ، وفي هذه الدراسة يقوم الأستاذ عبد الحميد حواس بالاشتراك مع الأستاذة سهير فهمي بترجمة هذا المنجز المهم على صعيد درس الحكايات الشعبية .

وتحت عنوان « بين يدي الترجمة » يقدم الأستاذ / عبد الحميد حواس نبذة مختصرة عن المناخ العلمي الذي كان يسود أوروبا وروسيا - نهاية القرن التاسع عشر - في درس الظواهر الانسانية ، وكيف زواج بروب في كتابه بين المشروعين المنهجيين اللذين سادا هذه الفترة ، معتمداً الفكرة المحورية التي تكمن خلفهما .

ولا ينسى المترجم أن يشير في مقدمته الثرية - إلى سوء القصد الذي لاحق عمل بروب ، سواء في بلاده روسيا عام ١٩٢٨ ، أو عند انتقال هذا العمل للبلاد الأخرى في أواخر الخمسينيات وأواسط الستينيات عند ترجمته للانجليزية والفرنسية والإيطالية ، كما لا يغفل الإشارة إلى تناول بعض نقاد الأدب المجددين للكتاب في الأقطار العربية ، دون ترجمة كاملة له ، ملحقين إياه مرة بالتيار البنيوي ، وأخرى بما أسموه بالتيار المورفولوجي ، ثم يذكر المترجم الأسباب التي أرجأت ترجمته لهذا الكتاب المهم وكيف قام بها مع الأستاذة سهير فهمي عن الترجمة

الفرنسية للنص الأصلي ومراجعتها على الترجمة الانجليزية للنص نفسه .

مورفولوجيا الحكاية مؤلف لا غنى عنه - فى الحقيقة - لدارس الفولكلور بعامة والحكايات الشعبية بوجه خاص ، ومن هنا تأتى أهمية الترجمة التى يقدمها الأستاذ / عبد الحميد حواس ، والأستاذة / سهر فهمى للمجلة ، والتى سنقوم بنشرها تباعا .

تتعرض مورفولوجيا الحكاية - بعد مقدمة قصيرة للمترجم الفرنسى - لأصل كلمة « مورفولوجيا » والتى تعنى دراسة الأشكال ، حيث يقرر أن دراسة « مورفولوجيا الحكاية » دراسة ممكنة بالفعل ، وبدقة تماثل دقة مورفولوجيا التكوينات العضوية ، وهذا الجزم قاطع فى كل الأحوال بالنسبة لما يطلق عليه مصطلح « الحكايات المدهشة » ثم يتعرض بروب بعد ذلك للمشاكل والعقبات التى واجهته فى مؤلفه ، وكيفية تغلبه عليها ، ثم ينتقل الى الفصل الأول من الكتاب ، وفيه يقوم بتوضيح المشكلة التى تواجه درس الحكايات الشعبية ، ويرى أنها مشكلة منهجية .

كما يسعى فى هذا الفصل التمهيدى الى إلقاء ضوء نقدى على الاجتهادات التى جرت سعيا نحو تصنيف الحكايات الشعبية ، مؤكدا أن التصنيف الدقيق يعد من أولى خطوات الوصف العملى للحكاية لمعرفة ماهيتها ، فعلى دقة التصنيف - كما يقول بروب - تتوقف دقة الدراسة ويعدد بروب الأخطاء التى وقعت فيها التصنيفات القائمة فى عصره عند أفاناسييف وفونت ، ويرى أنهما يعالجان الحكاية بتقسيمها الى بعض الفئات غير المحددة منهجيا ، ثم يستطرد ليقدّم نقدا لتصنيف « فولكوف » الذى يتبنى تصنيف الحكايات موضوعيا ، غير مغفل الإشارة الى فهرس « أنتى أرنى » للحكايات الشعبية والأخطاء التى وقع فيها ، والتى يرى بروب أنها لا تنتقص من قيمة هذا العمل الجليل ، وأن كانت لم تقدم حلا شافيا لمسألة تصنيف الحكايات الشعبية .

ويؤكد « بروب » على أن التصنيف لا يتبع الوصف ، وإنما الوصف هو الذى يجرى وفق

خطة تصنيف تمت مسبقا ، ويرى أن الدراسة الهيكلية لكل مظاهر الحكاية هى الشرط الضرورى لدراستها تاريخيا ، كما أن دراسة الالتزامات التى يفرضها الشكل هى التى تسير بداعة درس الالتزامات التى يفرضها ، وأن الدراسة الوحيدة التى تتوافر فيها هذه الشروط هى تلك التى تكشف عن قوانين البناء ، وليس التى تقدم قائمة سطحية بالعمليات الشكلية فى فن الحكاية الشعبية .

والحقيقة أن الأستاذ / عبد الحميد حواس والأستاذة / سهر فهمى بترجمتهما لهذا الكتاب الذى يمثل علامة بارزة فى تاريخ الدراسات الفولكلورية ، يقدمان خدمة جليلة للقارئ العربى خاصة ، أنهما ترجما الكتاب عن أقرب الترجمات الى النص الأصل ، ونحن نأمل أن تقدم هذا الكتاب كاملا ليكون بين يدي القراء الأذلاء .

وفى مجال النصوص الشعبية ، يقدم الباحث محمد حسين هلال حكاية شعبية طويلة ، تحكى عن ابنة أحد الصيادين ، مات والدها وترك لها كنزا ثميناً ، يحاول اللصوص استلابه منها عن طريق الخداع والحيلة وتتنبه الفتاة الى ذلك ، فتطلب من زعيمهم التوجه الى أحد الأشخاص ليأتى لها بحكايته على أن تتزوجه ان أفلح فى ذلك . فيذهب الى هذا الشخص ليرسله بدوره الى شخص آخر ، وهكذا حتى يعود الى الفتاة فى نهاية الأمر وقد وعى درسا عظيما ، وتخلص - الى حد ما - من كثير من الشرور الكامنة فى داخله ، ليشركها فى حالها تعيش فى سلام .

وفى داخل الحكاية « الاطار » تتوالد مجموعة من الحكايات الأخرى - خاصة بالأشخاص الذين التقى بهم زعيم اللصوص - حيث تخلص كل حكاية من هذه الحكايات الى موعظة ناتجة عن تجربة معينة .

وقد حرص محمد هلال على أن يقدم الحكاية كما جمعت من الميدان ، بنفس أسلوب راويها - لغة وتدوينها - مفسرا وشارحا لما قد يكون غامضا أحيانا من ألفاظها حتى تكتمل الفائدة من قراءتها ، ولتكون بين أيدي الباحثين والدارسين

كمادة شعبية خام يمكن النظر إليها من زواياها المختلفة درسا وبحثا وتمحيصا .

وعن فن صناعة الخيام المعروف بـ « الخيامية » نأتى دراسته الباحثة طارق صالح سعيد ، لتتناول فى مقدمتها التاريخية جذور هذا الفن الشعبى العريق ، متعرضة لأصل كلمة « الخيام » فى اللغة من خلال المراجع والمعاجم والموسوعات ، وللأسلوب المستخدم فى زخرفة أقمشة الخيام « التطريز بالنسيج » وبداياته الأولى التى يردّها الباحث الى مصر الفرعونية حيث وجدت بعض الأردية الفرعونية وقد زخرفت بشرائط مضافة عن طريق هذا الأسلوب كرداء « توت عنخ آمون » الموجود بالمتحف المصرى ، وكذلك بعض الإحرة والأحزمة المنقوشة التى يعود تاريخها الى الدولة الحديثة ، ويتابع الباحث دراسته منتقلا من العصر الفرعونى الى العصر اليونانى ثم الرومانى ثم الى العصر الاسلامى ، حيث يتعرض للرنوك ، ومفردها رنك ، وكذلك الرششت المنسوب الى مدينة « رشت » الواقعة على بحر قزوين والتى ظهرت كمركز من أهم مراكز المنسوجات المطرزة فى القرن الثامن عشر ، مشيرا الى مميزات هذه الطريقة - طريقة - راشت - فى رسومها وزخارفها ، والى انتشار أسلوبها فى فن التطريز فى ايران فى الفترة نفسها ، وفى اشارة عابرة للوكالات والحدائق التى انتشرت فى القاهرة يخلص الباحث الى الجزء الميدانى فى دراسته ليتناول الخطوات المتبعة فى تنفيذ الزخارف والرسوم المختلفة فى صناعة الخيامية وكذلك الخامات المستخدمة فى هذه الصناعة وأنواع الزخارف والألوان المستعملة وعلاقة هذه الألوان بالفكرة الزخرفية وأنواع الخيام والمنتجات الأخرى التى تنفذ بالطريقة نفسها ، وفى ختام هذه الدراسة يورد الباحث طارق صالح مجموعة التعاريف والمصطلحات المتداولة فى حى الخيامية معقل هذه الصناعة فى القاهرة واحد الأحياء القديمة المميزة بطابعها الاسلامى الجميل .

وتأتى دراسة الدكتور مدحت الجيار تحت

عنوان « احتفاليه العزاء » لتمثل متبلا جديدا من مجالات اهتمام المجلة ، يرجع الفضل فيه الى ملاحظات القراء الأعزاء ، التى وجهت الى ضرورة الاهتمام بالأشكال الفنية الخاصة التى تعتمد على عناصر شعبية أساسا ، ومحاوله تقييم هذه الأعمال فى علاقتها بالماثور الشعبى ودراسة الدكتور الجيار تضعنا أمام أول نص درامى كتب خصيصا للتمثيل وهو نص من نصوص التعازى يتعرض لمسألة مقتل الحسين بن على ، وقد أخذ النص أسماء كثيرة منها : مسألة كربلاء ، مسألة الحسين أمام الحسين - شهيد الشهداء ، ويعتمد الكاتب من هذه النصوص نصا أعده الدكتور محمد عزيزة ، عن نص فرنسى ترجم عن نص انجليزى اعتمد على نصوص ومخطوطات فارسية وعربية ، ويعود اختيار الدكتور/مدحت الجيار لهذا النص لتوسمه فيه استفادته من الهيكل العام للحوادث المشهورة تاريخيا ، وتوظيفه لتقنيات مسرح الاحتفالية الشعبية ، ويشكل هذا الاختيار مثله مزدوجة لان النص مترجم من ناحية من خلال لغتين وسيطتين هما الانجليزية والفرنسية ، ومن ناحية ثانية فهو خلاصة لنصوص كثيرة أتت - ادا دراميا ، مما يجعلنا أمام عدة نصوص منتقاه ومتداخلة فى نص واحد لذلك لا يجد الكاتب بدا من ان يتناول « التقنية » فى النص بشكل عام ، ثم المضمون وحركة الأحداث والشخصيات كوحدة متداخلة يدرس من خلالها فكرة التعازى ، ومثلها العليا الاخلاقية والاجتماعية متخيرا لذلك القسم الثانى من الكتاب والخاص بـ « آلام الحسين باعتباره القسم الملى بالصراعات والأحداث والحركة ، بالإضافة الى اعتماده الحوار بعكس القسمين الأول والثالث اللذين يعتمدان السرد ، وفى اشارات عابرة - خلال الدراسة - يشير الكاتب الى القسم الأول باعتباره الخلفية التاريخية والنفسية والدينية للنص ، والى القسم الثالث باعتباره تواصل المفهم الشعبى مع الأسطورة ، وفى القسم الثانى - الذى قصر عليه دراسته - يتناول الدكتور مدحت الجيار الحوار والرمز والمعجزة والحبكة لتتجمع الخيوط كلها نحو تحقيق

المبنية على أساس من الماثورات الشعبية
الموسيقية ، والتي بدونها لن تكتمل -كما
يرى الكاتب العملية التربوية المقصودة في مجال
تربية الطفل المصري موسيقيا .

وتأخذنا الدراسة التالية عن « الرقص الشعبي
الصيني » للدكتور غبريال وهبة الى عالم الحركة
والايقاع ، لتطل بنا على فن من أقدم الفنون
التي عرفها الانسان ، من ناحية ، وحضارة من
أقدم الحضارات التي أثرت الانسانية من ناحية
أخرى ، ولذلك كان من الطبيعي أن يبدأ دراسته
بتمهيد عن دور الرقص في الحضارات والمجتمعات
القديمة مثل : حضارة مصر الفرعونية ، وحضارة
الإغريق ، لينتقل بعد هذه الإشارة الى المكانة
المهمة التي يحتلها الرقص في التشكيل الحضاري
لجمهورية الصين الشعبية متتبعا بداياته
التاريخية في « رقصة العهود الستة » التي تعد
من أقدم الرقصات الصينية ، اذ تعود الى القرن
الحادي عشر قبل الميلاد ، ليتدرج منها الى عصرنا
الحالي ، وفي أسلوب سلس يتعرض الدكتور
غبريال وهبة للكشوف الاثرية التي تؤكد عودة
فن الرقص في الصين الى العصر الحجري
الحديث ، وفي العصور اللاحقة ، في عهد مملكة
تشو ، وأسرة هان ، وسوى ، وتانج ، وسونج
ويوان وغيرها ، كما يصف الدكتور غبريال وهبة
الرقصات التي سادت في عهود هذه الأسر
الحاكمة ، والفرق الموسيقية التي تأسست في
كنفها ، ويعرض الدكتور غبريال وهبة لأهم
الرواد المحدثين الذين آلوا على أنفسهم دراسة
واستكشاف مسرح شعبي صيني راقص مثل :
وو سياو يانج ، ودای آي ليان ، كما يعرض
لأبرز الرقصات في هذه الفترة ، مشيرا الى أنه
بعد تأسيس جمهورية الصين الشعبية ، برز
اتجاه عميق للمحافظة على الرقصات الشعبية ،
واعادة تنظيم أكثر من ألفي رقصة منذ عام
١٩٤٩ - ١٩٦٦ م كانت - فيما بعد - أساسا
لكتاب « الرقص الشعبي الوطني » ، الذي
أصبح أول كتاب من نوعه في تاريخ الرقص
الصيني ، ويصف الدكتور / غبريال وهبة
أهم هذه الرقصات والعروض الشعبية التي

نبوءة القدر بمقتل الحسين ثم تتجمع مرة ثانية
في قبول الحسين لمصيره فرحا ، وعلى صعيد
المستويات الاجتماعية والرمزية يتنقل الكاتب
ليخلص الى أن نموذج « البطل المفلدي » أو « البطل
المخلص » قد رسم رسما شعبيا في هذا القسم
من التعازي ، وليؤكد على أننا أمام نص شعبي
كتب بتصور شعبي خاص عن الدين والخلافة
والبيعة وخاطب جمهور الناس من خلال
مناسبة ذات طابع خاص ، لها وظائفها الاجتماعية
والسياسية والفنية والنفسية ، وينتهي الدكتور
الجبار الى إثارة قضية جدية بالبحث والتمحيص
تتصل بأوليات المسرح العربي ، ومدى ارتباطه
بالتقاليد الشعبية ، وهي قضية دار حولها
جدل كثير ، وما زالت تحتاج الى نقاش .

على أية حال يرى الدكتور مدحت الجيار
أن هذا النص يعد أول نص شعبي درامي أخذ
الشكل المسرحي قبل أن نتعرف في أدبنا
العربي على النص الدرامي الممثل ، كما أنه أول
نص في تاريخنا المسرحي العربي الاسلامي .

ويقدم الأستاذ محمد عبد الوهاب عيد الفتح
دراسة عن « الأغان الشعبية وتربية الطفل
موسيقيا » وفيها يوضح الجهود الفنية التي
بللت ولا تزال في هذا المجال المهم من مجالات
تنشئة الطفل المصري . ويؤكد في هذه الدراسة
على أهمية ضرورة أن تحتل الأغان الشعبية في
أطرها الحديثة من الصياغة الفنية مجالا رحبا
في التعليم الموسيقي للأطفال ، ويقدم الكاتب
نماذج من الأعمال الفنية التي تمت في هذا
المجال ، وبخاصة الجهد الرائد للأستاذة بهيجة
رشيد في جمع وتدوين مجموعة من أغاني
الأطفال ، وكذلك جهد المؤلف الموسيقي الروسي
بلاسنين في تحويل كتاب السيدة بهيجة
رشيد الى ٨٠ معزوفة للبيانو ، كما أوضح
الكاتب الدور الريادي للأستاذ جمال عبد الرحيم
في التأليف الموسيقي للأطفال من خلال استلهاه
الأغان الشعبية المصرية الأصيلة في تأليف أعمال
فنية محدثة .

والمقال بنماذج المؤلفات الموسيقية التي يتضمنها
بمشابة الدعوة للاهتمام بموسيقى الطفل المصري

يركز كل متخصص في جانب من جوانب هذه الماثورات على تسجيل مقوماتها وخصائصها وعناصرها المتعددة ، حتى نستطيع أن نتبين ملامح ثقافتنا وحضارتنا . ويأمل أن يجد القارئ العربي كتابا ككتاب الفولكلور الأمريكي يجمع محصلة جهود ونظرات المتخصصين الجادين في الماثورات الشعبية العربية .

ولعلنا نأمل مع أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس أن تكون المجلة محققة لجزء من هذا الأمل ، الى أن يتحقق على النحو الذي يرجوه ، ونرجوه معه .

في مقال « هز الفخوف في شرح قصيدة أبي شادوف » .

يشير الأستاذ / علاء الدين وحيد قضية من أهم القضايا المتعلقة بالتراث بصفة عامة ، والشعبي منه بصفة خاصة ، وهي : ما مدى الشرعية المتاحة للكاتب وهو يتعرض للتراث بالعرض أو التحليل ؟ . حيث تتم اشارة هذه القضية من خلال الدراسة التي صدرت حديثا للشاعر الكبير طاهر أبي فاشا حول كتاب « هز الفخوف في شرح قصيدة أبي شادوف » والتي حملت اسم الكتاب نفسه مذيلا بكلمتي « عرض وتحليل » ، ويرى الأستاذ / علاء الدين وحيد أن الشاعر الكبير في دراسته قد خالف المنهج المتبع في التعامل مع النص التراثي مرتين على الأقل ، الأولى : أنه لم يعد نشر الكتاب الأصلي ، خاصة أنه غير متوفر في المكتبات حاليا ، ومع استخدامه لعنوان الكتاب نفسه عنوانا لدراسته الا أنه لم يلفت النظر الى أن هذه الدراسة ليست الكتاب الأصلي ، أما المخالفة الثانية ، فيعتقد الأستاذ / علاء الدين وحيد أنها جاءت نتاجا لمنهج الشاعر الباحث الذي يؤمن بتدخل المحدثين والمعاصرين في التراث وتعديله وفقا لما قد يروونه ملائما ، وهي المخالفة الأكثر خطورة والتي ينبني المقال كله عليها فبعد أن فند الكاتب المزاعم التي يقول بها أصحاب هذا المبدأ ، مستشهدا في ذلك بأراء لعديد الأدب العربي الدكتور / طه حسين ، يعود للدراسة التي أعدها طاهر أبو فاشا فيتعرض لما فيها

قدمتها مؤسسة الرقص الصيني في مهرجانات متعددة كما يتعرض لموضوعات بعض الرقصات ، والتغيرات التي جرت عليها بقصد صقلها مع احتفاظها بطابعها الشعبي التقليدي الأصيل للجمع بين قوة المضمون وجمال الشكل ، ويعد هذا المقال - بحق - خطوة مهمة للتعريف بالأهمية التي يحظى بها فن الرقص في جمهورية الصين الشعبية وللتطورات التي طرأت عليه في العصر الحديث مما يمكن أن يفيد منه المهتمون بالرقص الشعبي عامة .

ويشرف هذا العدد بأن يشارك الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس في إثراء مكتبة الفنون الشعبية بعرضه ترجمة الدكتور نظمي لوقا لكتاب « الفولكلور الأمريكي بين الهجرة والاستقرار » الذي يهدف الى الكشف عن الملامح الجماعية للشخصيات التي تستوعبها القارة الأمريكية التي تضم مجموعات عرقية متعددة الأصول ، تنظمها الثقافة الأمريكية .

والكتاب يضم مجموعة من الدراسات ، قام على جمعها الأستاذ تريسترام كوفن وتتناول موضوعات الماثورات الشعبية الأمريكية المتنوعة بتأثير تنوع البيئات الطبيعية والأصول العرقية من سكان أصليين ، ومهاجرين من كل أنحاء العالم منذ اكتشاف القارة الأمريكية .

ويلفت الأستاذ الدكتور يونس في عرضه للكتاب ، النظر الى قضية مهمة تثيرها طبيعة الحياة الأمريكية الحديثة ، وذلك من خلال استعراض الدراسات التي يضمها الكتاب ، ذلك أن هذه الدراسات ليست مجرد خلاصة للملاحظات أو دراسات تحليلية لهذا المجال أو ذاك من مجالات الفولكلور الأمريكي ، ولكنها توجه الاهتمام الى ما يمكن أن تفيد منه الدراسة في تطوير الفولكلور وتطويره لمقتضيات العصر الحديث ، وهي قضية تشغل حيزا كبيرا من اهتمام علماء الماثورات الشعبية المعاصرين .

كما ينبه الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس من خلال استعراضه للموضوعات المتعددة التي تناولتها الدراسات الى أهمية التخطيط لدراسات علمية جادة للماثورات الشعبية العربية ، وإن

الثمانية والعشرين سنة ملاحق * والكتاب يعد واحدا من أهم المراجع الأساسية المتخصصة في دراسة الحركة وتنويتها ، ويهدف مؤلفه الى أن يقدم قواعد النظام اللاباني كما قعد له رودلف لابان * ويبدأ المؤلف كتابه بتقديم تاريخ مختصر لمحاولات تدوين الحركة وتطورها التاريخي المستمر ، مسجلا محاولات سيتبانوف وبوشامب ، وفيه * وضمن المقدمات التي يزخر بها الكتاب كلمة لجورج بلانشين مصمم رقصات الباليه الأمريكي ذائع الصيب يشيد فيها بالدور الذي قام به لابان على صعيد تحليل الحركة وتسجيلها * ويتقدم كل فصل من فصول الكتاب من تخطيط عام عريض للمادة المعروضة ليدخل الى التفاصيل الخاصة بالتطبيق مقدا مواد متنوعة منها : منوعات في الخطو - أوضاع القدم - خطوات هوائية / فضائية - استدارات - ايماءات - لمس وانزلاق الأرجل - الانحناء - التفاف الأطراف - التفاف الجذع والرأس - الانقباض والانبساط (ثنى ومد) - التوازن وفقدان الاتزان - تحركات الأيدي - متنوعات أوضاع - مسارات - تنقلات ٠٠ الخ ، ويؤكد الأستاذ / اسماعيل جبر أنه بعرضه لهذا الكتاب ، انما يلفت نظر المتخصصين الى مصدر مهم وعظيم الأهمية في دراسة الحركة وتنويتها ، ربما كان من المفيد أن يقوم أحد المتخصصين بترجمته الى العربية ، لكي تعم الفائدة منه خاصة في هذا الميدان الذي نفتقد الكتابات العربية المتخصصة فيه .

كما رصدت جولة الفنون الشعبية عددا من الأنشطة والمجالات المتعلقة بأنواع الفنون الشعبية المختلفة ، حيث قامت بمتابعة نشاط الثقافة الجماهيرية خلال شهر رمضان المبارك في السراوقات التي أقيمت لأنواع الفنون الشعبية والغناء الشعبي ومعارض الفنون التشكيلية التي تستوحى البيئة الشعبية على امتداد أيام الشهر يحى الحسين الشهيد .

وقام الأستاذ / محمد حسين هلال بمتابعة احتفالات السفارة الهندية بعيد استقلال الهند الأربعين من خلال العروض الهندية

من اضطراب لحقها بسبب المغالة في حذف ما كن ينبغي أن يترك ثم يعيب بعد ذلك على الباحث منهجه التاريخي الذي اتبعه في دراسته والذي أدى الى أن تغيب عن « هز القحوف » أهم ملامحه وقسماته بالحديث عن النظام المالي والضرائبي للدولة أبان العصر التركي ، ليضيع الفن وتظهر الوثيقة ، وبدلا من أن تتنفس دنيا « هز القحوف » في ضوء المفاهيم الشعبية وثقافة الشعب ، أحالنا الأستاذ طاهر أبو فاشا الى مصادر منقطعة الصلة بهذه المفاهيم وبالأدب الذي يعبر عنها ، وقد ساق هذا - كما يقول الأستاذ / علاء الدين وحيد - الى عدم تلمس موقع أسلوب يوسف الشربيني - مؤلف الكتاب الأصلي - من التراث العامي ، أو موضعه من تطور اللهجة العامية ، أو الفارق مثلا بين رؤيته ورؤية كتاب الفكاهة في العصور الوسطى ، وهي أمور على جانب كبير من الأهمية ، تنبه لها كل من الأستاذ الدكتور شوقي ضيف في كتابه « الفكاهة في مصر » والأستاذ أحمد أمين في « فيض الخاطر » و « قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ، والمرحوم الدكتور عبد اللطيف حمزة في كتابه « حكم قراقوش » ، ولم يتنبه لها الشاعر الباحث وبالرغم من أن الأستاذ طاهر أبو فاشا - على حد قول الكاتب - قد أشار أكثر من مرة الى أن « هز القحوف » مظلوم الا أنه بمنهجه في الدراسة لم يشارك في رفع الظلم عنه كما توهم بل على العكس ساهم في المزيد من ظلمه ، وأضاع الهدف الذي من أجله يبعث التراث *

وعن نظام تحليل وتسجيل الحركة ، يقدم الأستاذ / اسماعيل جبر عرضه لكتاب « اللابانية » لمؤلفته آن هاتشنسون ، والكتاب - كما يوحى اسمه - هو بمثابة الإهداء ل «رودلف لابان » الألماني الأصل ، والذي عاش حياته مهتما بدراسة الحركة ، الى أن حقق نظاما منهجيا لتنويتها أصبح معروفا باسمه في الأوساط العالمية ، والكتاب كما يقول الأستاذ اسماعيل جبر يقع في ٥٢٨ صفحة من الحجم فوق المتوسط ، ومادته معروضة في ثمانية وعشرين فصلا عدا المقدمات ، ويل الفصول

الشعبية كالرقص الشعبي والأزياء الشعبية ، وكذلك تغطية معرض الحرف والمشغولات اليدوية والبيئية .

وعن العرض الشعبي (الشاطر حسن) الذى قمته فرقة الفنانين الشعبيين بالمنوفية - الثقافة الجماهيرية - على خشبة مسرح وكالة الغورى بحى الحسين ، يقدم الأستاذ عبد العزيز رفعت مقارنته النقدية بين العرض والنص المعد والحكاية الشعبية فى اطار من التحليل والتلخيص الموضوعى .

كما تابع الأستاذ / محمد عادل ندا صالون الجمعية الأهلية السابع للفنون الجميلة الذى أقيمت الجمعية بمجمع الفنون بالزمالك ، حيث ضم المعرض أعمالا لمجموعة من الفنانين التشكيليين فى المجالات المختلفة . وقد تفرد المعرض هذا العام بالطابع الشعبى الذى يستوحى

البيئة المصرية ، ويستلهم عناصر ورموز موروثةا الشعبى .

وحول أسبوع الفن الشعبى ببغداد قام اءستاذ / شمس الدين موسى بتغطية احتفالات يوم مدينه بغداد ، حيث احتشدت فرق الرقص الشعبى ، ومواكب مركبات أرباب الحرف والصناعات الشعبية ، وفرق الغناء بآلاتهم الشعبية ولهجاتهم العامية من الشمال الى الجنوب . كما قام بتغطية ندوة بغداد للتراث والفنون الشعبية .

ومن خلال الجولة أيضا قدمت الدكتورة / هاجلة صالح تقريراً حول المؤتمر الدولى للرقص العجربى الذى انعقد فى فنلندا ، حيث اشتركت مصر فى هذا المؤتمر ببحث للدكتورة / ماجدة صالح حول (الفوازى فى مصر) عن بنات مازن بالأقصر ، ورقصهن .

المحرر

أحمد رشدى صالح



مدارس الفولكلور

يسر مجلة الفنون الشعبية ان تقدم فى هذا العدد وما يليه من أعداد مجموعة
من الدراسات والأبحاث كان قد أعدها المرحوم الأستاذ / أحمد رشدى صالح ،
(١٩٢٠/٢/٢٠ - ١٩٨٠/٧/١٢) ضمن محاضراته التى ألقاها على طلبة قسم
الانثروبولوجيا بكلية الآداب - جامعة الاسكندرية ، خلال عام ١٩٧٥ .

وقد تفضلت السيدة الأستاذة / اعتدال ممتاز مدير عام الرقابة على المصنفات
الفنية سابقا ، حرم المرحوم بالاذن للمجلة بنشر هذه المادة . والمجلة اذ تكرّر الشكر
لسميادتها ، فانها ترحب فى الوقت نفسه بنشر كل ما يكون قد أعده الأستاذ رشدى
صالح ، أحد الرواد العظماء لحركة الفولكلور المصرية والعربية المعاصرة .

التحرير

من أهم مدارس الفولكلور

في بداية القرن التاسع عشر ، نشطت الدراسات الحديثة في علوم اللغة والتاريخ ، والاجتماع ، وبرزت بعض مناهج البحث التي أثرت في عدد من العلوم - وأهمها منهج البحث المقارن comparative method وقد بدأت الدراسات الفولكلورية ، في نطاق علوم اللغة ، قبل غيرها ، واتخذت في مراحلها الأولى منهج البحث المقارن .

وأول اتجاه نشأ في هذه الدراسات الفولكلورية ، هو ما نسميه الآن بالمدرسة الرومانسية ، ومن سماتها المهمة ، احنين الجياش الى رواد الماضي ، وبساطة أسلوب الحياة القديمة ، كما يتبدى في حياة أهل الريف ، والانفعال العاطفي الجياش لفكرة الوطنية ، وتجريد ذلك كله من المآخذ والمثالب .

رواتها ثم ان هذا الكتاب قدم عملا أدبيا متفردا لان الاخوين جريم اجازا لنفسيهما ان يعيدا صياغة هذه الحكايات ، صياغة أدبية مبنية على بديع اللغة الألمانية ومتأثرة بالموهبة الأدبية الكبيرة التي توفرت للأخوين جريم .

واذا كان الأخوان جريم قد اجازا لنفسيهما ان يتدخلوا بالتعديل والتصويب والتغيير في نصوص الحكايات التي جمعها ، واذا كان الدافع لهما لهذا التدخل هو حرصهما على أن تبدو الحكايات المجموعة في رونق يليق بعراقة اللغة الألمانية وجمالها ، فان منهج الدراسة الحديثة للفولكلور ، يحظر على جامعي النصوص أن يتدخلوا فيها ، لأى سبب كان ، ولأى اعتبار ذلك أنه لا يجوز تحريف النصوص التي نتلقاها من رواتها بل يجب اثباتها وتدوينها كما هي في سياقها وألفاظها وتبويب عناصرها وطريقة القائها ، وطريقة النطق بمفرداتها وتراكيبها .

•• لكن فضل الأخوين جريم في جمع هذه الحكايات ونشرها ، يمتد :

أولا : الى اظهار نماذج كافية من فن القول الألماني الدارج وهذا الجهد ما لبث أن أثر في المشتغلين بدراسة اللغة وغيرها من العلوم الحديثة خارج الحدود الألمانية ••

ثانيا : يبدو هذا الفضل ، في انشغال الأخوين بتفسير عدد من الفواهر المهمة الخاصة

ويعتبر الأخوان يعقوب لودفيج كارل جريم Jacob Ludwig Karl Grimm وويلهيلم كارل جريم Wilhelm Karl Grimm هما مؤسسا علم الفولكلور ، ومؤسسا المدرسة الرومانسية والاسطورية أيضا ولقد كان الأخوان يعقوب (١٧٨٥ - ١٨٦٣) وويلهيلم (١٧٨٦ - ١٨٥٩) عالمي لغة وعالمى اساطير وحكايات شعبية ، وقد عملا معا نصف قرن تقريبا ، وكانت أهم فكرة تلح عليهما ن يكشفنا عن عراقة الثقافة الألمانية وجمالها ، وان يبرهننا بالأدلة والشواهد والاستنتاجات على أن هذه الثقافة ، انما تعود الى أقدم الأصول الحضارية المعروفة وانها تمتاز باضطرابها وتفرداها ، وقد أعلننا في أواخر حياتهما أن الذى دعاهما الى ان يبذلا جهدهما المستمر على مدار نصف قرن ، أنما هي محبة الوطن • ويعتبر كتابهما المهم

Deutsche Kinder und Hausmarchen

« حكايات الأطفال والبيوت » الذى صدر جزؤه الأول عام ١٨١٢ وجزؤه الثانى عام ١٨١٥ - والذى ترجم الى اللغة الانجليزية بعنسون « حكايات منزلية » سنة ١٨٨٤ واشتهر باسم حكايات الجان لجريم - يعتبر هذا الكتاب أحد الاسس الرئيسية للمدرسة الرومانسية فى تاريخ الفولكلور •• ذلك أنه قدم مجموعة كبيرة ومهمة من نماذج الحكايات الشعبية الألمانية التى تلقى الأخوان جريم العديد منها من أفواه

بالنصوص الفولكلورية .. وخاصة ظاهرة التشابه بين النصوص المستحدثة الدائعة في عدد من المواطن المختلفة ..

وبالنسبة للنقطة الثانية نحن نعرف أن ويلهيلم جريم قد لبث يراجع تلك الحكايات ، خلال طبعاتها المتوالية حتى عام ١٨٥٧ ، مستفيدا في ملاحظاته عليها ، بتقديم دراسة اللهجات ، وتطور البحث في الصور المستحدثة Variants للنصوص الشعبية .

وفي سنة ١٨١٩ ، نشر ويلهيلم جريم بحثا في « طبيعة الحكاية الشعبية » وبعد ثلاث سنوات - اى فى ١٨٢٢ - نشر الأخوان يعقوب وويلهيلم المجلد الرابع من كتابهما فى الحكايات، وخصصا هذا المجلد بدراستها دراسة مقارنة ، والتعليق عليها كلما استطاعا .

وكانت تلك الدراسات ، تشتغل على الآراء التى استخلصها الأخوان جريم من النظر فى الحكايات الألمانية .

وعندما نشر ويلهيلم فى سنة ١٨٥٦ ، خلاصة لأهم هذه الآراء ، كان يعبر عن النتائج التى انتهى إليها هو وأخوه ، من دراسة معردات اللغة الألمانية ، وأجروميته وأساطيرها، فضلا عن دراسة حكاياتها الدارجة . ذلك ان الأخوين جريم ، لم يقصرا بحثهما على الحكايات الشعبية ، وانما بسطاه على جوانب أخرى مهمة من التراث الالماني ، ففي سنة ١٨٣٥ - نشر يعقوب جريم كتابه المتفرد « الأساطير الألمانية » Deutsche Mythologie - وبين عامي ١٨١٧ و ١٨٢٧ ظهر له كتابه « أجرومية اللغة الألمانية Deutsche Grammatik » الذى يتضمن قانون جريم ، عن الحروف الساكنة فى اللغات الهندوأوربية وما اشتق منها من حروف ساكنة فى اللغة الألمانية .

كما نشر كتابا عن تاريخ اللغة الألمانية «Geschichte der deutschen sprache» سنة ١٨٤٨ وكتابا آخر عن « ماثورات القانون الالماني Deutsche Rechts altertumer » وكان ذلك عام ١٨٢٨ .

ومن خلال ذلك كله ، أمكن الوصول الى عدد من الآراء - او النظريات المهمة - التى قال بها يعقوب وويلهيلم جريم

وأهم هذه الآراء ، رأيان لم يستقرا طويلا فى مجال علم الفولكلور ، ورأيان آخران كتب لهما الديوع فى ذلك الميدان ، وأما الرأيان اللذان لم يجدا ذيوعا مناسبا لهما فيقول أولهما :

(١) ان الحكايات التى يتشابه بعضها مع بعض الى درجة بعيدة ، انما هى حكايات منحدره بالتاكيد من أصول قديمة هندأوربية .

وهذه النظرية ، نطلق عليها اسم نظرية وحدة الاصل الثقافى الأول، للنصوص المتشابهة وهى تفترض أن المصدر الاصلى لهذه النصوص انما هو الثقافة الهندأوربية أو الآرية .

(٢) ان الحكايات الخرافية (حكايات الجان والحوارق وما وراء الطبيعة والخرافات) انما هى بقايا متناثرة من أساطير قديمة ، وانما لا نستطيع ان نفهم تلك الحكايات الخرافية ، الا اذا فهمنا أصولها الاسطورية . والنظرية الثانية ، هى التى يوحى بها كتاب « الميثولوجيا الألمانية » وهى أيضا باكورة المدرسة الاسطورية فى دراسة الفولكلور .

هاتان النظريتان لم تلبثا أن واجهتهما اعتراضات كثيرة .

أما النظريتان اللتان كتب لهما الاستقراء فى مجال الفولكلور فتقول اولاهما :

- ان الانسان عرف فى ماضى حياته اطوارا كانت بسيطة ومتسقة مع طبائع الأشياء ، بحيث أصبح من الممكن ، أن يتكرر ظهورها ، فى أزمان لاحقة ، وفى أماكن لا تقع تحت حصر .

وتقول النظرية الثانية : ان الامم تتقارض أشياء من المواد الفولكلورية بعضها من بعض . ونحن نسمى النظرية الأولى - بنظرية وحدة التجربة الانسانية وشموليتها . ونسمى الثانية بنظرية هجرة الجزئيات أو النصوص الكاملة بين الثقافات المختلفة .

والخلاصة ان مؤلفات الأخوين جريم - كما يقول يورى سوكولوف ص ٦٨ الترجمة العربية بعنوان (الفولكلور قضاياه وتاريخه) القاهرة ١٩٧١ عدد الصفحات ١٩٣ :

« قد رسمت بالتصريح صورة نموذجية للإبداع الشعبي الألماني في الميادين الاجتماعية والعائلية والعقلية والدينية وفي الحياة اليومية » .

« وفد تميزت بهل الاخوين جريم - مثلها في ذلك مثل الفولكلوريين الرومانسيين الآخرين - باضعفاء طابع الكمال على كل شيء قومي (تقليدى يرجع الى افرون الغابرة ، مغلفين ذلك الماضى ، بنوع من الضباب الوردى » (الصفحة ذاتها) .

ومن الملاحظ ان يعقوب جريم قد استخدم كما قلنا المنهج المقارن فى مؤلفاته اللغوية « لحل مشكلات تاريخ اللغة الألمانية ولهجاتها كما استخدمه فى تحديد موضع اللغة الألمانية من عائلة اللغات المرتبطة بها .. وبدا يستفيد أيضا من المنهج المقارن فى حل مشاكل نتاج الشعر الشعبى ، من مثل ما اذا كان توافق الكلمات والأصوات والصور فى مختلف لهجات اللغة الألمانية يرجع بنا الى لغة أم ألمانية مشتركة ؟ وما اذا كان يرجع بنا توافق هذه العناصر نفسها فى مجموعات عدد من اللغات المترابطة الى لغة أم هندأوروبية فاننا تبعنا لنفس المنهج المقارن ، وبالنسبة للعناصر المتشابهة أيضا فى ميدان الفولكلور ، وفى الأشكال والموضوعات الخيالية لابد وأن نعتبرها تراثا توارثته الشعوب الجديدة أو فروعها القبلية عن سلف مشترك قديم » (ص ٦٩ - ٧٠) .

هذا وقد كان التصوف - وهو ذو قيمة دينية كبيرة - أحد السمات المميزة لأغلب فروع الرومانسية وذلك بالإضافة الى المثالية والقومية ، ص ٧٠ .

« المدرسة الأسطورية »

قلنا ان تطور الدراسات الفولكلورية ، ارتبط الى حد بعيد ، فى القرن الماضى ، بتطويع الدراسات اللغوية والتاريخية والاجتماعية .

واذا كان يعقوب جريم قد عنى بالحديث عن الأساطير الجرمانية ، واستخدم المنهج المقارن فى دراسة اللغويات واستخدمه فى دراسة المادة الفولكلورية فان هذه البداية ما لبثت أن تضاعفت ، وتخطت حدود ألمانيا وقد تأثر يعقوب جريم علماء كبار فى مقدمتهم ماكس مولر Max Mueller - وكذلك فان جهود يعقوب وأخيه قد أدت الى نشوء المدرسة الميثولوجية التى يبرز من بين أعلامها بعض العلماء من تلاميذ جريم وأهمهم ماكس مولر Max Mueller مانهاردت Manhardt وكون Kuehn وشفارتز وبكتت . وأول ما يخطر على الذهن عند الحديث عن المدرسة الميثولوجية أن نسأل ما الأسطورة ؟

يقول الكزاندر كراب (ص ٤٠٤ قاموس فونك الجزء الأول) (١) .
« كلمة Myth مأخوذة من Mythos الاغريقية ومعناها الكلمة أو الكلام - والأسطورة حكاية شارحة etiologial وكلمة Etiological مأخوذة من كلمة aitia الاغريقية ومعناها السبب) .

نحاول أن نفسر أسباب (أو علل) سائر الظواهر الطبيعية (التى يشرحها العلم الآن) وبما أن القوى المسببة لهذه الظواهر (آلهة كانت أو جانا) فان الأساطير ترتبط بهذه القوى الخفية ، وجماع أساطير يؤلف نظاما أسطوريا

هذا ما يقوله الكزاندر كراب ، على أن معلمة الفولكلور تقول فى مادة أسطورة (ص ٧٧٨ الجزء الثانى) :

« الأسطورة هى حكاية تقال باعتبار أنها حدثت بالفعل فى عصر سابق تفسر المأثورات الخاصة بالظواهر الكونية أو بالقوى الخفية كالألهة ، والأبطال ذوى الصفات والملكات والمعتقدات الدينية » .

ويقول سير ج . ل . جوم

Sir G. L. Gomme

ان الاساطير تفسر الأشياء على أساس علوم عصر ما قبل العلم - فتحكى الأساطير عن خلق

الآلهة الى الأرض عالم البشر) على المقارنة بين كلمة Prometheus والكلمة السنسكريتية Prôm atyas ودعناها ايثاقب (التي قد تحمل معنى اشعال النار بالطريقة البدائية عن طريق ثقب الخشب أو تهيمده لذلك - الخشب = الشجرة) .

ومع أن كتابات ماكس مولر عن الأساطير تتناول التصورات البدائية لظواهر الطبيعة ، ومحاولات تفسيرها ، وتضمن هذه التفسيرات مجموعات من القصص الأسطورية - إلا أن نظريته عرفت بالأسطورية الشمسية Solar Mythology وكلمة Solar مأخوذة من الكلمة اللاتينية Sol ومعناها الشمس (٥) . ذلك أن مولر أعطى أهمية بارزة ، للأساطير المرتبطة بحركات الشمس .

يقول الأستاذ رتشارد دورسون - أستاذ الفولكلور بجامعة انديانا (٦) .

ان ماكس مولر حاول أن يفسر وجود عناصر ثقافية بدائية (تنتمي الى مراحل التوحش) في الأساطير الاغريقية القديمة وتبعا لآراء مولر ، فأننا نستطيع أن نفهم هذا الأمر فهما واضحا اذا رددنا الآلهة والمعبودات الاغريقية الى نظائرها في الثقافة السنسكريتية

وفي رأى مولر (٧) أن كل الأمم الهندوأوروبية كانت تنحدر من أصول آرية وبعد أن هاجرت المجموعات الأوروبية من موطنها الهندية الأصلية تنشرت أساطيرها ولغاتها ، في شكل فروع مختلفة - ثم جاء وقت نسبت فيه الأسماء الأصلية للآلهة والمعبودات الوافدة في تلك المواطن الهندية القديمة ، وأصبحت تلك المعبودات والآلهة ، تعيش في الأمثال والعبادات الأسطورية - ثم نشأت حكايات تفسر هذه الأمثال وتلك الأقوال الأسطورية - وهذه الحكايات أصبحت هي الأساطير (٨) وهكذا ولدت الأسطورة في اعتلال اللغة (٩) أو مرضها ويقول ماكس مولر :

« أنى انظر الى شروق الشمس وغروبها ، وإلى مجيء النهار والليل كل يوم ، وإلى المعركة الناشئة بين الظلام والنور ، وإلى الدراما

الانسان والحيوان ، ونشوء معالم الأرض البارزة ، وتقص علينا أسباب اتصاف حيوان ما - مثلا - بصفات خاصة فتجيب على سؤال لماذا يطير الخفاش بالليل فقط ؟ ولماذا يطير قوس قزح ؟ ولماذا وكيف تنشأ الشعائر الدينية وتستمر ؟

وأبطال الأساطير آلهة أو شخصيات تقترب من الآلهة في صفاتها وتنظم القصص الأسطورية حول اله أو عدد من الآلهة .

وما تنسبه هذه القصص من أعمال أو صفات خارقة للعادة ، كان جزءا من عقائد الناس في الأزمان الغابرة .

ثم أن الممارسات الدينية والاعتقادية ، كانت تؤدي في إطار الظنون الأسطورية .

وكانما هذه القصص هي وعاء الأديان (غير السماوية) (١٠) التي كانت تقوم على أساس تعدد الموجودات (الآلهة) للكون والحياة . هؤلاء العلماء يذهبون على نحو عام الى تأكيد أهمية الأساطير ، بالنسبة لمادة الفولكلور وبالنسبة لأصولها الأولى .

وهم يزعمون - على سبيل المثال - أن الوطن الأصلي للثقافات الأوروبية القديمة ، وطن آري - هو الهند - وأنه قد انطلقت منه هجرات بشرية ، وانتشرت معها أساطيرها وشعائرها. لكنها تناثرت ، وتغيرت ، مما أدى الى اصابة اللغة السنسكريتية (الآرية الهندية) التي حملوها معهم باصابات من التحريف والتغير - أو الاعتلال - وذلك التغير قد أدى بدوره الى تغيير المعاني الأصلية للكلمات ، وعند هذه المرحلة - أي مرحلة اعتلال اللغة - نشأت الأساطير القديمة في أوروبا ومثالها الأساطير الاغريقية .

وكان ماكس مولر ، مثلا ، عالم لغويات سنسكريتية ، يفسر الأساطير تفسيراً لغوياً ، ويستخدم المنهج اللغوي المقارن في دراستها - وعلى سبيل المثال - نجده في كتابه « أصل النار وشراب الآلهة » يعتمد في شرح أسطورة بروميشوس (سارق النار وحاملها من عالم

الشمسية بسائر تفاصيلها ، والتي تتم كل يوم ، وتتوالى على مدار الشهور والسنين ، وعلى اتساع السماء والأرض - انظر الى ذلك كله) باعتبار انه الموضوع الرئيسى فى الميثولوجيا الأولى
Principal subject in Early Mythology.

هذا وقد بدأ مولر فى نشر آرائه التى أثارت جدلا شديدا ، بعد عشر سنوات أو نحوها من ظهور مصطلح فولكلور فى الرسالة التى بعث بها توهمز الى صحيفة الأثنيوم فى أغسطس ١٨٤٦ .

أى أنه بعد سنوات من ظهور آراء العالمين الألمانين جريم ، فى مجال هذا العلم الجديد - الذى أسسناه - ونعنى به الفولكلور - وبعد سنوات قليلة من وصول تأثيرها الى إنجلترا ، بدأ فى لندن ، العالم الألمانى الأصل ماكس مولر والانجليزى الإقامة - يواصل دراسته الأساطير التى بذل فيها يعقوب جريم جهدا مرموقا ، وذلك فى البيئات الجامعية والعلمية الانجليزية . ومن أعلام المدرسة الاسطورية أيضا عالم المانى شهير هو كون Franz Felix Adalebert Kuhn (١٨١٢ - ١٨٨١) وهو عالم لغويات هند أوروبية وعالم أساطير ، وأحد مؤسسى الدراسات الأسطورية المقارنة .

واذا كان مولر قد رأى أن حالات الشمس هى أهم موضوعات الأساطير القديمة ، فإن «كون» يرى أن الرعود والبروق هى أهم هذه الموضوعات .

ويقول عالم المانى آخر هو شفارتز Schwartz ان العواصف المحملة بالرعود كانت أهم الموضوعات التى تدور حولها الأساطير القديمة - ذلك أنها ظاهرات طبيعية رعوية ، ترتبط فى الذهن البدائى بالقوى غير المنظورة الجبارة

وبالإضافة الى ما قاله ماكس مولر وكون وشفارتز لدينا آراء عالم المانى آخر هو فيلهيلم مانهاردت Wilhelm Mannhardt المولود عام ١٨٣١ - والمتوفى عام ١٨٨٠) والذى صرف جانبا بارزا من جهده العلمى فى دراسة شعائر الحصاد وضم المحاصيل وصناعة الأشربة (الأنبيذة) ومتابعة ما قد

يتصلت بها من ظن خرافى أو قصصى اسطورى وكان مانهاردت متأثرا أول أمره ، بآراء جريم وكون وشفارتز ، الا أنه اتخذ موقفا ناقدا لمنهج المدرسة الاسطورية السابق وتأثر كذلك ببعض آراء علماء الانثروبولوجيا وتفسيراتهم للمأثور الشعبى .

وفى إيطاليا ، أصدر أحد العلماء المتأثرين بآراء مولر ، كتابا ضافيا يقع فى جزأين ، بعنوان «الأساطير الحيوانية أو خرافات الحيوان» Zoological Mythology or the Legends of Animals.

وكان ذلك عام ١٨٧٢ - واسم هذا العالم هو Angelo De Gubernatis - تقصى فى كتابه الأساطير التى تدور حول تجسيد الآلهة والمعبودات القديمة فى شكل حيوانات وذهب الى أن هذه الآلهة المتخذة هيئة الحيوان ، إنما تعود فى أصولها الأولى الى آلهة آرية (هندية) ومن مجمل الآراء التى قالها علماء المدرسة الأسطورية :

أولا : أننا نجد فى الثقافات الأوروبية وغيرها رواسب أسطورية ، تعود الى منابع أصلية ، وقد نستطيع أن نعيد بناء الأنظمة الأسطورية ، من جمع هذه الرواسب ، ومقارنتها ، وتبويبها .

ثانيا : أن الأساطير ، هى وعاء الديانات قبل الوحداية ، وهى أيضا أهم إبداعات الذهن البشرى فى مراحلها الثقافية الأولى

ثالثا : أن الظاهرات الطبيعية الخارقة للعادة كانت المحور الذى دارت حوله أقدم الأساطير ومن هذه الظاهرات شروق الشمس وغروبها ، وشروق القمر وغروبه والخسوف والكسوف ، وحنوث العواصف المريعة ، السحب ، وما إليها

رابعا : أن الهند ، كانت هى الموطن الأصلى للثقافات الهندوأوروبية - التى تفرعت منها الثقافة والأساطير الاغريقية ثم انحدرت منها الأساطير والثقافات الجرمانية والأوروبية المتصلة بها .

خامسا : أن الدراسة اللغوية المقارنة تستطيع أن تسعقنا فى ادراك دلالات الأساطير وتكوينها، بل منابعها الأولى

« المدرسة الشرقية »

رأينا أن المدرسة الأسطورية ، ترى أن التشابه الموجود في الموروثات الشعبية إنما سببه وحدة الأصل (الجنس البشرى) أو وحدة الموطن الثقافى الأول (الآرى) .

غير أن هذا الرأى ، ما لبث أن وجد من يتوسع فيه أو يعارضه - فى أكثر من اتجاه - فقد زاد عليه أتباع المدرسة الشرقية التى قادها العالم الألمانى « تيودور بنفى » وأتباعه من أنصار تلك المدرسة ، وعارضه رواد من علم الأنثروبولوجيا فى القرن التاسع عشر ونخص منهم « تايلور وأندرو لانج » - وقدموا فى تقييد المذهب الأسطورى ، ما نعتبره نظرية المدرسة الأنثروبولوجية فى الفولكلور - وهى التى سنتحدث عنها فيما بعد .

أما المدرسة الشرقية ، وهى التى قادها تيودور بنفى Theodor Benfey (١٨٨١ - ١٨٠٩) فترى أن التشابه الموجود بين الحكايات الشعبية على اختلافها إنما يرجع الى أنها تعود الى أصول هندية قديمة ، وانها هاجرت من الهند عبر الشرقين الأدنى والأوسط وانتشرت فى أوربا ، عن واحد أو أكثر من طرق التجارة والهجرات ، والعلاقات الحضارية ، التى كانت نصل بين الهند القديمة - وغرب آسيا وجنوب شرق أوربا .

وعلى ذلك فالتشابه الموجود بين هذه الماثورات الشعبية القصصية لا يرجع الى قرابة قامت بين أجناس بشرية ، وإنما يتصل أوثق الاتصال بالعلاقات التاريخية والحضارية ، التى سمحت بهجرات المسادة الثقافية وسمحت أيضا باقتراضها هنا أو هناك .

ويرى « بنفى » أن العلاقات التاريخية الحضارية ، قد مرت بمراحل مختلفة ، فيها مراحل الاشتباك بين الحضارة الإغريقية وحضارات الشرق الأدنى ، ومرحلة الانتشار المقدونى (الفرد المقدونى - فى اتجاه الهند) والعصر الهيلينى الذى تبعه فى نهاية القرن الرابع الى القرن الثانى قبل الميلاد) ثم مرحلة

انتشار الحضارة العربية (الشرق الأدنى) الى أوربا ، ومرحلة الحروب الصليبية .

هذا ويطلق « الكزاندر كراب » فى مؤلفه « علم الفولكلور » فى وصف المدرسة الأدبية على المدرسة الاستشراقية التى قادها تيودور بنفى (٦) يغلب عليها رد فعل مضاد للمدرسة الأسطورية التى فسرت الحكايات الشعبية على أنها نثار detritus (٧) فى الأساطير الهند أوربية ، رأت المدرسة الأنثروبولوجية أن الحكاية الشعبية هى Fossil Remains

بقايا متحجرة من ثقافات الماضى السحيق (٨) ، وإن خير تفسير للحكاية الشعبية ، سنجده فى نطاق ممارسات الجماعات البدائية ذلك أن الحكايات تستبقى العادات والطقوس والمعتقدات التى درست وانتهى استعمالها ، وأعلام المدرسة الأنثروبولوجية وهم « لانج » « Anderw Lang » و « ماك كلوتش » Mcclloch وجوم Gomme وفون ديرلاين Vonderleyen

فى الفولكلور وتايلور Tylor وفريزر Frazer فى الثقافة العامة وجدوا دليلا على آرائهم فى الحكايات ، فى أن حكايات العصور الوسطى لها نظائر تكاد تكون متطابقة مع حكايات الجماعات المتوحشة (البدائية) ويرى اندرو لانج أن نمط التطور العام للحكاية الشعبية هو أولا : أن الحكاية الأصلية التى تتألف من عدد من الموتيفات (العناصر المتكررة) والناشئة فى الجماعات البدائية تتطور الى ثانيا : حكاية شعبية ذائعة ومتداولة بين الفلاحين - وهذه الحكاية يمكن أن تتطور الى ثالثا : حكاية تدور حول البطل شبه حقيقى أو رابعا : الى نص أدبى أو أن تتطور حكاية الفلاحين الى ثالثا ورابعا .

وبينما تعترف المدرسة الأسطورية بأن الحكايات الشعبية كثيرا ما تنتشر من جماعة شعبية الى جماعة أخرى ، فإن هذه المدرسة تميل الى تفسير العناصر المتشابهة فى الحكايات الشعبية ، وخاصة تفسير التشابه فى الموتيفات الى تعدد الأصول

والأنثروبولوجيون يرون ان الناس جميعا يمرون بمراحل التطور نفسها وانهم يجسدون

قد تدل على انتشاريتها فقد نسمع عن عودة طفل للحياة فإذا به يلعب بتفاحة (حكايات انجليزية وفرنسية) او يلعب ببرتقالة (حكاية ايطالية) أو يعاين ضوء الشمس (فنلندية) مما يدل على ان هذه الحكايات جميعا جاءت من أصل مشترك .

وهناك موازين أسلوبية أو شكلية ، تبدو في صياغة نصوص الحكاية ، وترتيب عناصرها (موتيتها) وكثيرا ما تفيدنا الاشارات التاريخية أو البيئية أو اللغوية الموجودة في الحكايات المتشابهة وقد تعيننا على تحديد انتشاريتها أو صدورها عن مصادر متعددة .

وأخيرا فان دراسة الصور المستعذلة للحكاية الشعبية بالانهاج التاريخي الجغرافي نستطيع أن نحدد مكان مصدرها الأول وتبين ما اذا كانت هذه الحكاية حكاية مهاجرة انتشرت في موطن أصلي الى موطن استقبال الهجرات ، أو اذا كانت قد نشأت من مصدر مستقل بذاته .

وتنتشر الحكايات كالعناصر الثقافية الأخرى بواسطة الغزو والاستيطان والأسر والتجارة والزواج من الخارج ، والهجرة واللجوء والبحارة والكتابات ذات القداسة التي تنتج الى مخاطبة الانسان حيثما كان ، والمخالطة ورحلة الجماعات غير المستقرة كالبدو والفجر .

« المدرسة الأنثروبولوجية »

غير أن المدرسة الأسطورية بالذات ، وما جاء بتوسع على أساسها من آراء في التشابه الموجود بين المادة الفولكلورية ، قد تعرضت لنقد شامل ، ومراجعة ، على أيدي المدرسة الأنثروبولوجية ، خاصة « تايلورو اندرو لانج » وإذا كانت المدرسة الأسطورية تفسر الفولكلور على أنه البقايا المتناثرة من الأساطير الهند أوروبية ، فان المدرسة الأنثروبولوجية ترى ان الحكايات الشعبية العامة بقايا منجمرة (حفريات) راسبة في ثقافات الماضي السحيق وأن أصوب منهاج لشرح الحكايات الشعبية أن نفسرها على ضوء ممارسات ومعتقدات ومأثورات الجماعات البدائية ذلك لأن الحكايات الشعبية،

تفاصيل هذا التطور في الحكايات التي تتطابق نصوصها أو تشابه ، هنا وهناك ، وهم يهتمون بتقصي العناصر والتفاصيل الثقافية الموجودة في هذه الحكايات وردها الى منابعها في الحياة البدائية وتمثل النقط الضعيفة في النظرية الأسطورية الفولكلورية في عجزها عن الاعتراف بالاختلافات بين الثقافات والشعوب (الأجناس) والتأثير المتقاطع بين الثقافات والابداع - وبالاختصار عدم الاعتراف ان كل حكاية ينبغي أن تدرس مستقلة ، باعتبارها ابداع فردى
an individual product

نظرية الانتشار : diffusion

هي القالة بأن التشابه في الحكايات ، والتشابه في عناصرها - الدائرة في مختلف البلاد - سببه انتشارها من مركز مشترك

ومثلا كان الرأي المستقر لفترة طويلة هو أن العديد من الحكايات الأوربية - وخاصة حكايات الجان - نشأت أول ما نشأت في الهند ثم هاجرت منها غربا الى أوروبا - والنظرية الانتشارية تتعارض مع نظرية تعدد الأصول الأولى التي ترى أنه قد تنشأ حكايات متشابهة ، في أماكن متباعدة ، ولكن نشوئها يتم في استقلال بعضها عن بعض . وسبب ذلك أن الانسان واجه ظروفًا بيئية متشابهة - والفولكلوريون ، الآن يرون أن النظر الصحيح هو الذي يجمع بين الانتشارية وتعدد الأصول الأولى - ولهذا ينبغي أن ندرس كل حكاية في استقلال عن غيرها .

وهناك مقاييس ينبغي مراعاتها لنعرف ما اذا كانت حكاية بعينها ثمرة الانتشار أم كانت ثمرة النشأة المستقلة فالحبكة Plot القصصية العامة في الحكاية لا تكون مؤشرا يدل على انتشاريتها بينما قد تكون العناصر التي ليس لها علاقة بحبكة القصة (فكرتها الأساسية) دالة على هذه الانتشارية فمثلا الحكايات الدائرة حول تقديم طفل قربانا

قد تنشأ مستقلة في هذه الجماعة أو تلك ولكن جزئية عودة الحياة الى الطفل القربان

بطل شبه واقعي أو تتطور الى حيث تصنبح
رابعا : حكاية أدبية .

وعلى هذا النحو ، فبينما تقر المدرسة
الأنثروبولوجية عامة بأن الحكايات تنتشر
في جماعة بشرية الى جماعة أخرى ، الا أنها
تفسر التشابه الموجود بين عدد من الحكايات
وعدد من جزئياتها المتكررة ، على ضوء
نظرية تعدد العروق أو تعدد الأصول
Polygenesis ذلك أن أنصار هذه المدرسة
يعتقدون أن الأجناس البشرية جميعا قد مرت
بمراحل التطور نفسها وانها قد جسدت تفاصيل
تطورها ، ذاك ، في حكايات متشابهة .

ومن أهم الأمور عندها ، أن تنقضى عناصر
الحكاية وجزئياتها ونردها الى الحياة البدائية
والى ثقافة الجماعات البدائية .

ومدارس الفولكلور التي أشرنا الى تواليها
في القرن التاسع عشر ، قد تكاملت بظهور
المنهج الجغرافي التاريخي - المدرسة الفنلندية .

« المدرسة الفنلندية »

إذا كان علم الفولكلور ، قد ولد في ألمانيا ،
وكان تأسيسه منسوبا الى الأخوين جريم ، فإن
الدراسات الفولكلورية ، قد ذاعت على نحو مميز
في بلاد الشمال الأوربي كالدانيمرك - والسويد
وبلغت درجة عالية من التميز ، بين أيدي العلماء
الفنلنديين ، بحيث أصبحنا نلحق بهم ، انشاء
المنهج الجغرافي التاريخي فنجعله مرادفا لكلمة
« المدرسة الفنلندية » وقد دعت الظروف الطبيعية
والسياسية والتاريخية الى أن يصبح الفولكلور
في فنلندا ، هو الثقافة القومية ، ويصبح الأدب
الفولكلوري هو الأدب القومي ، وتصبح مناهج
البحث فيه ، هي أبرز مناهج البحث في عناصر
تلك الثقافة ، ويهمننا أن نشير الى ناحيتين :

الأولى : تشمل أبرز علماء الفولكلور في فنلندا
وأعمالهم

والثانية : تشمل تقديمها عاما لمتكلميهم .

تحتفظ في رأيهم بالعادات والشعائر والمعتقدات
التي تم دحضها وانتهى توظيفها لأغراضها
الأصلية والى ذلك أشار سير ادوارد بورنت تايلور
Sir Edward Burnett Tylor وهو أحد رواد
هذه المدرسة الذين أثروا بكتاباتهم على عمل
الفولكلوريين لفترات غير قصيرة . ومن كتاباته
المهمة « الثقافة البدائية » (٩) (بحث في تطور
الميثولوجيا ، والفلسفة والدين واللغة والفن
والعادات) وقد صدر عام ١٨٧١ وأعيد طبعه ،
عدة مرات بعد ذلك (وكتابته (١٠) بحوث في
تأويل البشرية الصادر عام ١٨٦٤ ومختصرة
الأنثروبولوجيا (١١) الصادر عام ١٨٨١ وكان
تايلور قد جمع كمية كبيرة من المواد الوصفية
الخاصة بأساليب الحياة والأفكار والفن ،
عند عدد من الشعوب التي يبعد بعضها عن
بعض - وحين نظر في هذه المواد انتهى الى أن
هناك قدرا غير قليل من التشابه في تراثها ،
وأن ذلك يرجع الى وحدة الطبيعة البشرية ووحدة
مسار التطور في الثقافة الانسانية .

ويبدو هذا التشابه بوضوح عندما نقسار
موروث الجماعات البدائية وموروث الجماعات
المتحضرة ونلاحظ وجود تطابقات بين هذا
الموروث وذاك وخاصة هذا التطابق والتماثل
بين الموجود من ماثورات بدائية وموروثات في
الجماعات المتحضرة .

وإذا كان تايلور قد أبرز فكرة وجود البقايا
الترسبة من الماضي السحيق في الماثورات
الشعبية المعاشة الحياة ، فإن أندرو لانج -
(١٨٤٤ - ١٩١٢) قد قام بتطبيق هذا الرأي
في الحكايات الشعبية ومن أهم مؤلفاته (العادات
والأساطير) (١٨٨٤) والسحر والدين .

ويرى أندرو لانج أن التطور العام للحكاية
الشعبية قد جرى على النحو التالي :

أولا : أن الحكاية الأصلية المؤلفة من موتيفات
عدة ، والناشئة في مجتمعات متوحشة ، قد
تطورت فأصبحت ثانيا : حكايات فلاحين تتطور
بدورها الى أن تصبح ثالثا : حكاية تدور حول

وعند حديثنا عن أبرز الفولكلوريين في فنلندا ، وأبرز ما بذلوه من جهد ، ينبغي أن نبدأ بالإشارة إلى الجمعية الأدبية الفنلندية التي أسسها في عام ١٨٣١ جماعة من شباب أساتذة الجامعة وكان واضحا أن الدافع الذي دعاهم إلى انشائها إنما كان دافعا وطنيا ، ذلك أن فنلندا كانت خاضعة للحكم الروسي القيصري ، وكان من هدف الذين أنشأوا الجمعية الأدبية الفنلندية ، إذكاء ثقة الفنلنديين في لغتهم القومية ، وآدابهم القومية ، وأسلوب حياتهم الخاص ، ومع أن الجمعية ، كانت تنادي بالاهتمام بالأدب الرفيع والأدب الشعبي ، إلا أنها ركزت الجانب الأوفى من جهدها على فولكلور فنلندا فقد بادرت في عام ١٨٣٥ إلى توجيه نداء إلى سكان المناطق الريفية تدعوهم فيه إلى أن يجمعوا مواد الفولكلور ويبعثوا بها إليها كما أنها أخلت تقدم المنح المالية للطلاب ، وترسلهم إلى المناطق المختلفة من فنلندا ، وتكلفهم بجمع المواد الفولكلورية - منذ سنة ١٨٤٠ أخذت تصدر مجلتها Suomi التي تظهر بانتظام حتى الآن . وتنشر فيها نماذج فولكلورية مثيرة ودراسات علمية لهذه النماذج والمواد .

وفي عام ١٨٨٤ ، أنشأت الجمعية الأدبية لجنة خاصة من بين أعضائها للدراسات الفولكلورية وظلت منذ انشائها مهتمة أعظم الاهتمام ، بثلاثة أمور مهمة ، أولها : جمع مواد الفولكلور التي وصل عدد نماذجها إلى سنوات قليلة ماضية إلى ما يزيد على المليونى أنموذج وثانيها : تصنيف (أرشفة) هذه المواد طبقا لمنهج محدد ، وثالثها : دراستها .

ومن أبرز الفولكلوريين الياس لونروت Elias Lönnrot (١٨٠٢ - ١٨٨٤) الذي يعتبر أهم جامع وناسر للفولكلور الفنلندي وقد درس لونروت الطب وفي أثناء دراسته أخذ يهتم بجمع نماذج من الفولكلور (الماثورات الشعبية) التي كان يلتقطها من الميدان Field كما أخذ ينشر بعض هذه النماذج مبتدئا بنماذج من الأغاني الذاتية Lyric Songs ، ومهتما

بعد ذلك بأغاني قصص البطولات التي أصبح منها مجموعة - هي أهم ما اشتهر من ملاحم الأدب الشعبي الفنلندي التي ظهرت في أول طبعة عام ١٨٣١ ، والتي ظل لونروت يزيدها إلى أن أصدرها في طبعة أكبر حجما وأخطر أثرا ، وبعنوانها المعروف في الدراسات الفولكلورية (الكاليفالا) (أرض البطل كاليفا) وكان ذلك في سنة ١٨٣٥ .

ولم يقف جهده عند الأغاني الملحمية ، بل نشر لونروت مجموعة من نماذج الشعر الغنائي Lyric Songs بعنوان Kanteletar سنة ١٨٤٠ ومجموعة من الأمثال الفنلندية (٧ آلاف مثل) عام ١٨٤٢ ، ومجموعة من الألغاز الفنلندية حوالي الألفي لغز في عام ١٨٤٤ .

ويصل حجم الكاليفالا في صورتها الأخيرة إلى ما يربو على الثلاثة والعشرين ألف بيت من الشعر تنظمها خمسمائة أغنية ملحمية وكان لونروت قد تلقى هذه الأغاني الملحمية من أفواه العامة في مناطق متعددة من ألمانيا ، ثم شرع يرتبها في حلقات ، تدور كل واحدة منها حول بطل من أبطال الملحمة - ثم أنه أضاف إلى النصوص التي جمعها من الرواة ، جانبا من النصوص ، كتبه هو ويوصل إلى ٦ في المائة من مجموع أبياتها .

وهكذا ، فإن لونروت قد قام بجمع مادة « الكاليفالا » الأساسية من أفواه رواتها ثم قام بتصنيفها وترتيبها وفقا لما ظنه ترتيبا صحيحا يكشف عن وحدتها الداخلية ، ثم أنه ربط بين أجزائها أو استكمل بعض أجزائها ، بأبيات من وضعه هو .

وبعد « الياس لونروت » يأتي تلميذه « كارل كرون Kaarle Krohn » ، ١٨٨٣ - ١٩٣٣ (الذي عين أول أستاذ للفولكلور المقارن في جامعة هلسنكي .

وكان كرون قد بدأ منذ كان تلميذا يجمع الحكايات الفولكلورية (التي بلغ عدد النماذج التي جمعها عندما كان كرون في العشرين أو

نحوها ثمانية آلاف حكاية) وذلك فضيلا عن نماذج الماثورات الشعبية الاخرى (الأمثال - الالغاز - الأقوال السائرة الخ) .

ولعل أهم ما أنجز من أعمال ، هو الجانب الدراسى النظرى ، ومحاولة الوصول الى منهج لتصنيف المادة الفولكلورية فى سنة ١٨٩٠ ، وضع تصورا للدراسات الفولكلورية على النطاق العالمى ، التى رأى ان تعتمد على أكبر قدر ممكن من مواد الفولكلور المجموعة فى العالم ومثل هذا التصور يشمل تصنيف وفهرسة

Classification and Cataloguing

الماثورات الموجودة فى المخطوطات والأرشيفات وغيرها من مصادر المواد الفولكلورية المجموعة بالفعل ، كما يتضمن هذا التصور الوصول الى نظرية لدراسة تلك المواد .

وعالم الفولكلور الفنلندى الثالث هو « آرنى

آرنى Anti Aarni » (١٨٦٧ - ١٩٢٥) الذى طور وأتم المنهج التاريخى الجغرافى وقد استطاع آرنى أن يصنف كل الحكايات الشعبية المعروفة الشهيرة فى أوربا ، ويعطى كل واحدة منها رقما مميزا ، بحيث يسهل الرجوع اليها طبقا لفهرس الطراز Type Index الذى وضعه وهذا الفهرس وسعه Stith Thompson بعد ذلك وأصبح فهرس الطرز المعروف فى الدراسات الفولكلورية هو فهرس (آرنى تومسون) .

وطبقا لهذا الفهرس ، قام آرنى بفهرسة الحكايات الفنلندية والغاز استونيا والخرافات الفنلندية ، وكان آرنى مؤمنا بأن الحكاية الشعبية لاتعينا على دراسة الأسطورة أو غيرها ما لم نحدد تاريخها بواسطة البحث المقارن .

وقال « آرنى » أنه من الخطأ الاعتقاد بأن الموتيقات هى العناصر ذات البقاء من الحكاية وأن رأى عنده هو أن لكل حكاية شعبية مكوناتها الخاصة .

وقد أثبت آرنى صحة رأى بنفى ، الخاص بالموطن الأصلي للحكايات الشعبية الأوربية (قول بنفى ان الهند هى هذا الموطن قول صحيح فى نظر آرنى) ولكنه أثبت ان هناك أيضا حكايات شعبية ، نشأت فى أوربا ذاتها أثناء عصورها الوسطى .

★ ما هى أهم الملاحظات الناتجة عن الإشارة الى تعدد مدارس الفولكلور وتواليها ؟

- تظهر الاشارات التى أوردناها عن مدارس الفولكلور على ما يلى :

١ - ان ميلاد هذا العلم ، قد بدأ مع ميلاد ونمو عدد من العلوم الأخرى فى أوربا أثناء تاريخها الحديث ، ومنها علوم اللغة ودراسة لهجاتها ولفاظها وصوتياتها وعلوم الاجتماع والتاريخ ، ودراسة الثقافات .

٢ - ان مناهج جمع مادة الفولكلور ودراستها ، قد تأثرت كذلك باستقرار بعض المناهج المهمة فى العلوم الأخرى كالمناهج المقارن (الذى استعاره بعض الفولكلوريين من الدراسات اللغوية والاجتماعية ودراسات الثقافات) .

٣ - انه فى سياق القرن الماضى ، تجمعت فى بعض مراكز البحث الجسامعى والعلمى فى أوربا ، كميات كبيرة من نماذج الماثورات الشعبية ونماذج الفولكلور ، المستقاة من بيئات محلية واقليمية ، ومن ثقافات أوربية وآسيوية وأفريقية وأمريكية واسترالية أى من ثقافات الاجناس البشرية على اختلافها .

٤ - يتضح لنا كذلك أن نمو علم الفولكلور يعتمد (ا) على الجمع الميدانى لنماذج الماثورات المتداولة (ب) تصنيفها وفهرستها (ج) الفحص عنها واستنباط النتائج منها .

الهوامش والمراجع :

- (٦) ص ٦٤ من معلمة الفولكلور مادة
Anthropological School
- (٧) في الجيولوجيا detritus نثار الصخور .
- (٨) في الجيولوجيا Fossil بقايا كائنات حيوانية
أو نباتية متحجرة .
- (٩) Primitive culture : researches into the
Development of Mythology, philosophy Religion,
Language, Art, Customs.
- (١٠) Researches into the Early History
of Mankind.
- (١١) Anthropology (A Handbook.
- (١) Standard Dictionary of Folklore,
Mythology and Legend, (Funks and Wagnalds
- (٢) الميثولوجيا والاصول الاولى للفولكلور .
- (٣) صفحة ٦٢ من
The Study of Folklore by Alan Dundes
مطبوع ١٩٦٥ في الولايات المتحدة الامريكية - عدد
الصفحات ٤٨٢ .
- (٤) من دراساته :
Natural Religion.
On the philosophy of Mythology.
- (٥) ص ٢٠٨ من كتاب (الهند ماذا تستطيع أن
تعلمننا ؟ سلسلة محاضرات ألقيت في جامعة كمريديج
والكتاب مطبوع في نيويورك عام ١٨٨٣ .
- India : what
can it teach us ? A course of lectures delivered
before The University of Cambridge



مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

عن

الهيئة المصرية العامة للكتاب



أ في الأدب الشعبي

فاروق خورشيد

١ - على الرغم من النسيج العريض الذي تكونه الوحدات والشخصيات والمواقف الكلمات التي تنطبق عليها كلمة فكاهة إلا أن لهذا المصطلح معنى محددًا تجسده واضحًا في أذهاننا وضوحًا كاملًا ، رغم كثرة المصطلحات العلمية المتعلقة بهذه الجزئيات المتعددة التي تكون هذا النسيج العريض الذي نطلق عليه مصطلح الفكاهة . فالواقع أن كل ما يسبب الضحك فكاهة سواء كان هذا الذي يسببه مفارقة لفظية أو عيبًا خلقيًا ، أو خروجًا سلوكيًا أو حدثًا خارجًا عن المألوف أو مازقًا مؤلمًا . أو تناقضًا صريحًا لمواضع حياتنا سواء كان هذا الذي يسببه طرفة عارضة أو حدثًا مسيبيًا للسعادة أو مسيبيًا للألم المر . وسواء كان هذا الذي يسببه سخريّة لاذعة أو قدحًا صريحًا ، أو مجرد ملاحظة وإيماءة لا تسعد أو تؤلم على السواء . فحين نتحدث عن الفكاهة إذن فلسنا نتحدث عن شيء واحد ، وإنما نحن نتحدث عن عدة أشياء تختلف في أسبابها وطبيعتها ، ولكنها آخر الأمر تقع تحت الاسم نفسه وتلور في فلك المصطلح نفسه .

لوقبه غرّف الأدب العربي في مختلف عضويه
انواعا متعددة من مكونات هذا النسيج الذي
نسميه الفكاهة ، عرفها في شعره وعرفها في
نثره على السواء ، وامتلات دواوين الشعر
العربي منذ العصور الاولى بألوان السخرية
من الأعداء حدا وصل بالشعر العربي أن يكون
من ضمن أغراضه الرئيسية فن الهجاء * وهو
فن يعتمد على السخرية من الخصم سخرية
حدة تخرج بالأمر من حد السخرية أحيانا الى
حد الإقذاع والإيذاء * وبدلا من أن يثير الضحك
فأنه يثير الكراهية مرة ، والاشمئزاز مرة ولكنه
آخر الأمر يعتمد اعتمادا كبيرا على إبراز عيوب
الخصم وتجسيدها لتجريحه والانقاص من شأنه
.. ولعل هذا هو ما دعا المترجمين العرب القدماء
لأرسطو أن يترجموا مصطلح (الدوميديا) بفن
الهجاء .. وعرف الشعر أيضا قصائد المجون
وعرف الشعراء المجان كما عرف قصائد الظرف ،
وعرف الشعراء الظرفاء * وهذان النوعان من
القصائد والشعراء عرفتهم الأيام المسترخية
في عمر الحضارة العباسية ، أيام الحال الوافر
والأرض الممتدة ، والفراغ الذي يسمح بمجالس
اللهو والمجون والظرف ، في قاعات الخلفاء
والأمراء والأثرياء من بني العباس *

وهذا اللون من الشعر - أو أن شئنا الدقة
هذه الألوان من الشعر ، امتدت من الأقوال
انظرية ذات الدعاية البريئة الى أقذع ألوان
التهكم والسخرية من المحرمات ، والعبث
بالحرمات ، والخروج عن المألوف ، واستنباط
كل ما هو شاذ وغريب في القول والفعل
جميعا *

وكذلك حفل النثر العربي ، بشرة ضخمة
من الأعمال التي تقع تحت اصطلاح الفكاهة ،
ابتداء من النوادر المنتشرة وبكثرة في كل كتب
الأدب والتفاسير والتاريخ ، الى الأعمال الكاملة
التي قامت أساسا على السخرية والفكاهة ،
أما من اللفظ ، وأما من الموقف ، وأما من
الشخصيات المبتدعة ابتداء للوفاء بهذا الغرض
.. ولعلنا نشير هنا إلى كليلة ودمنة ورسالة
الترجيع والتدوير وبخلاء الجاحظ والمقامات ،
وكتاب سبيويه المصري ، وكتاب (الفاشوش)

لابن ممتى كما نشير الى حكايات جحا وأشعب
المتدمله ، وأخبار الحمقى والنوكى ، وكتب
البلهاء والدراويش *

ولو أننا نستطيع أن ندرج الأعمال الأخيرة
في مصمار الانتاج الشعبي بالإضافة الى
الحديث الساخرة في الف ليلة ليلة ،
والحديث والحوادث الضاحكة التي تحمل
الى جوار ما يملؤها من سخرية حكمة الشعب
وفوة حسنة بالمفارقة ، وبالمواقف المتناقضة التي
هي سمة الحياة ، والتي يخفف أدراكها من
جذبه معاناة الحياة ومشقتها ..

٢ - ونحن لم نقصد بهذه المقدمة أن نعدد
موضع النقطة في الأدب الرسمي العربي شعره
- ونثره ، بقدر ما أردنا أن نلعب النظر الى أن
أدباء العرب ، على اختلاف العصور وفي مختلف
أجزاء من الوطن العربي عرفوا الفكاهة ،
واستخدموها وأجادوا فنونها المتعددة ، وأدلو
بدلوهم في استحداث هذا النسيج العريق
المختلف الألوان والذي نطلق عليه مصطلح
الفكاهة .. وليس من شك أن هذه الاستجابة
منهم لهذا الفن تعني تعبيره عن مزاج أصيل تكون
على مدى العصور عند شعوب العربية وكتابها
ومفكرها * وإذا كان هذا المزاج قد وجد
متنفسه في الأعمال الرسمية للأدب ، وكذلك في
المتفرقات الشعبية المتداولة في المجتمعات
الشعبية كالف ليلة ليلة ونوادر جحا وأشعب
والمؤلفات التي ذكرناها سالفا وكذلك في حكايات
النوادر والنكت والحوادث والأمثال ، فمما لا شك
فيه أن الأعمال الشعبية المتكاملة والمسماة بالسيرة
الشعبية قد حظيت الى حد كبير بتغلغل هذه
الروح الفكاهية فيها بصورة واضحة وملفتة
.. فهذه الأعمال - وإن اعتمدت على أصول
حقيقية في البؤرة الرئيسية التاريخية للأحداث
والأبطال ، إلا أنها حملت التراكمات الفولكلورية
للشعب العربي على مر العصور واستطاعت أن
تعكس صراعاته الطبقية والاجتماعية من ناحية ،
وصراعاته السياسية من أجل البقاء في عالم
متطاحن من ناحية أخرى *

وهي الى جوار هذا كله أعمال تجمع الحس
الشعبي المرهف بقضايا المتجددة وأهدافه التي



سيرة عنتره بن شداد واستمر في كل السير الشعبية التالية لهذه السيرة حتى غدا تقليدا متبعا في كل السير الشعبية العربية القديمة.. ونحن نجد شبيب إلى جوار عنتره ، وعمر العيسار إلى جوار حمزة البهلواني ، ونجد محمد البطال إلى جوار ذات الهمة ، وعثمان بن الحبل وجمال الدين شبيحه إلى جوار الظاهر بيبرس، والبطل المساعد يقدم عادة في كل السير بطريقة تؤكد تفرده ، وخروجه عن المألوف .. فهو مخلوق بارز مميز ، يحمل من العلامات ما يؤكد ما سيكون له من مميزات عندما يشتد توده ويأخذ دوره في البطولة طوال السيرة. وهذه المميزات هي التي ترشحه لتتم تربيته في البيته نفسها التي يتربى فيها البطل .. أي أن العلاقة بين البطل وبين البطل المساعد تبدأ في أغلب الأحيان في مرحلة التكوين لكليهما .. ويتسم تكونهما - البطل ومساعدته - معا في ظروف تجعل التجارب الذي سنشهد في باقي مراحل السيرة تجاوبا طبيعيا ومفهوما ..

ففي سيرة عنتره يرتبط عنتره بشبيب أحبه من أمه ، وتظهر مهارات كلي منهما منذ اللحظة التي تبدأ فيها السيرة الحديث عن عنتره أي في نهاية الجزء الأول من السيرة وبداية الجزء الثاني منها . حيث يعود الصبيان إلى الخيام بعد يوم كامل في الصحراء يريان

ينلمس الطريق نحو تحقيقها ، استكمالا لوضعه الحضاري - وقياما بدوره الانساني في صنع حضارة العالم .

ومن هنا لعبت الفكاهة دورا أساسيا في التصوير القصصي لفن كتابة السير الشعبية .

٣ - وتكاد لا تخلو سيرة من سيرنا كلها من وجود الشخصية الجانبية التي هي بطبيعتها شخصية حادة الذكاء ، قادرة على توليد الفكاهة وقادرة أيضا على خلق المواقف الضاحكة سخرية بأعداء البطل .. وهذه الشخصية الجانبية تمثل في الحقيقة الجانب الذي يعتمد على ذكائه ومهارته في البطولة ، في الوقت الذي يمثل فيه البطل القوة الجسدية والمهارات العسكرية في هذه البطولة. فكان البطل مع هذه الشخصية الجانبية يكونان صورة متكاملة لمعنى البطولة ومقوماتها . القوة والجدية في جانب ، والحيلة والسخرية في جانب ، وهما معا يكونان كلا متكاملًا يتغلب بكل هذه المواهب المتضافرة على أعداء البطل ، ويخوض معاركه مرة بسلاح القوة الجسدية ومرة بسلاح المهارة والحيلة والذكاء .

وهذا التقليد - تقليد وجود معاون البطل صاحب الذكاء والحيلة إلى جوار البطل الممثل للقوة والمهارة الحربية - تقليد قديم بدأ منذ

الأغنام ، وأحدهما وهو غنتره يحمل معه رأس ذئب حاول أن يفتك بما معه من أغنام فقتله بعصاه وفصل رأسه عن جسده وحمل الرأس الى أمه ، أما الثاني أى شيبوب فهو يصيح على أبيه شداد بين البكاء والنحيب ويقول ص ٨١ من الجزء الثاني (يا مولاي أجرني من رعى الخرفان ففي هذا اليوم قاسيت الموت وادهوال وكدت أهلك من شدة ما ركضت وجريت فى البرارى والوديان ، فوسطهم خروف يجرى كالغزال وكلما سقته وسط الخرفان جفلت يميني وشمالا ٠٠ وكلما ركضت لأجمعها لا أجد هذا الخروف المكير فاجرى وراءه حتى أعيده بعصاي من جديد وسط الخرفان ، وما ان يصبح وسطها حتى تجفل وتتشتت وقد ظل خالى على هذا كل الصباح وحتى المساء ٠٠ فقال شداد : ويلك هذا أمر كبير من هذا الخروف التحقير فدلنى عليه حتى أذبحه وأريحك منه ولو كان ما بى غنى عنه ٠٠ قال له شيبوب : ها هو يا مولاي يحدق بعينه الى ، فلا رعاه الله ولا حياه وما أكبر (أذناه) ٠ فنظر شداد فاذا به ثعلب فأمسكه وذبحه ، ثم أن شداد التفت الى زبيبة وقال لها اعلمى أن أولادك شياطين فلا تفارقهم اجمعين) -

والموقف الموصوف هنا يعكس أولا شجاعة غنتره وثانيا جسارة شيبوب وسرعته فى الجرى فعنتره هو الذئب وشيبوب هو الثعلب ٠٠ والموقف القصصى نفسه موقف كوميدى لغفلة شيبوب وتعرضه لخطر الثعلب ، وتعرض الخرفان التى يرعاها لخطره أيضا ٠٠ والفكاهة هنا تأتي من المفارقة وهي بمعنى آخر فكاهة موقف وليست فكاهة لفظية ، أو فكاهة السخرية من عيب خلقى أو عقلى ٠٠ ويسرع كاتب السيرة فيقدم لنا منظرا ضاحكا أثر هذا المنظر مباشرة شديد الدلالة أيضا على شخصية بطله ، فعنتره يخالف أوامر أبيه ويخرج لا ليرعى الغنم وانما ليركب الخيل ويتعلم الطمن بالقصب ولم يكن أمامه ما يتشرب عليه سوى عباءته وعباءة أخيه يعطنهما بالقصب حتى مالاهما بالخروق وجعلهما مرقا تالفا ، ويخشى الصبيان العودة بالعباءات التالفة الممزقة فيتسلل شيبوب الى مراقد الرعاة حيث يبدل العباءتين الممزقتين

بغيرهما ٠٠ وتحدث الفتنة بين الرعاة حينئذ يتدبر هذا الامر ٠ ثم حين يمزق عنتره للعباءات العبيد ، يأخذ شيبوب فى ابدالها بعباءات الناس النيام حتى اشتدت الفتنة بين الناس وكثر الاتهام واللفظ ، الى أن يقلب النوم شيبوب يوما فلا يبدل العباءات الممزقة ويصبح امره انكشافها متوقفا ، ويتفتق ذهن شيبوب عن كدبه ضخمة يعلل بها تمزق العباءات فيقول لشداد ص ٨٤ ج ٢ (أنا أخبرك اننا دخلنا بالاموال الى شعب الوادى وأطلقنا الدواب فى المرعى واذا قد خرج علينا جراد عظيم بليغ حتى سد فم الوادى ، فطلبنا من كل جانب مردده بالعبي ، فخرقها ولولا أننا فعلنا تلك الافعال لكان قد ضيع هنا التوق والجمال ٠٠ وقال شداد: اتكذب يا ولد ؟ منذ متى رأينا أو سسمعنا ان الجراد يفعل بشباب الناس هذا ٠٠ وقال له : نعم وحياتك يا مولاي لأن فيهم جرادة كبيرة قد العصفور ٠٠) والفكاهة هنا تعكس سرعة البديهة والمفارقة فهي مع كونها فكاهة تعتمد على المفالطة الا أنها أيضا توظف فى تحديد شخصية البطلين أحدهما لا يعبأ الا بالنزال والطعان ، والآخر يستخرج الحيلة من أشد المواقف ياسا لينجو بنفسه والبطل معا من المازق ٠٠ والمواقف التى يلعب فيها شيبوب دورا رئيسيا تتسم كلها بهذه السمات التى تبرز منذ الصفحات الاولى من السيرة ٠٠ فهو لا يعرف حدودا لحيله ومهاراته ، وهو لا يراعى قيمة لعظيم أو ملك ٠ وهو مع هذا كله يعرف من أمور الخبث فنونا متعددة ، فهو ماهر فى سل الخيل أو سرقتها وهي مهارة تحتاج الى قدرات تفوق قدرات الانسان العادى لما اتصف به العرب من حرص على خيولها المشهورة وحيلة بالغة فى حمايتها من السرقة ٠ فالاختفاء والتسلل والتنكر والابتكار وقوة الاحتمال صفات أساسية تكون (شيبوب) كتقليد متبع فى باقى السير ، يسميه مبدعو السير باسم (عيار البطل) ٠٠ ونحن نجد هذا الاسم مستعملا كاصطلاح على الشخصية فى سيرة (حمزة البهلوان) ج ١ ص ٧ ، حين يرى الأمير ابراهيم الطفل عمر الذى ولد فى غير أوانه يأمر بقتله الا أن الوزير برزجمهر يعتقه من قتله ويقول للأمير ابراهيم بعد أن يتأمل المولود

(اني له ساعدا قويا يخلصه علي اليوم عند وقوعه في الشدائد والمصاعب فخذ وربه مع ابنك واعتن به كل الاعتناء فهو عصا ابنك يتوكأ عليها في حياته ويحتاجه في كل أوقاته .. فأجاب الأمير طلب الوزير ودفع الغلام الى المراضع ليكون علي الدوام مع ولده ، وقد سماه عمر ، وهو عمر العيار ويكون عيار الأمير حمزة كما يأتي معنا ان شاء الله ») .

وهذه الجملة في الحقيقة ترسم الهدف الواضح من الشخصية الجانبية المتميزة بالمهارة والذكاء وبالدهاء والبحث ، ثم القدرة على الاقدام على الأعمال التي لا ترصاها صفات البطل . وهي ما يسميها كاتب السيرة هنا باسم (العيار) . وعمر (العيار) تقدمه لنا سيرة حمزة البهلوان ، بطريقة ساخرة فعندما ولد الأمير حمزة . مر أبوه بأن يؤتى بكل ولد ذكر ولد في اليوم نفسه الي الديوان ليحظى أبوه بالمنح والهدايا تبيننا بمولد ابنه ، وتقول السيرة ص ٧ ج ١ : (كان أحد عبيد الأمير ابراهيم متزوجا بجارية سوداء وكانت حاملا في الشهر السابع اي لم تنم حملها بعد ، فلما رى أن الأمير يدفع الاموال لأباء مواليد اليوم ركض الي زوجته وقال لها لدى الآن عساک تأتي بذكر فيكون لنا الخير العظيم ، فقالت له ليس الآن وقت ولادتي وكيف يمكن أن الد اليوم والله لم يسمح بعد ، فحنق منها وأخذ « دقر » الباب وضربها على ظهرها وهي تصيح وهو يضربها ويعذبها حتى سقط الولد فاذا هو ذكر اسود فأسرع في الحال وقطع سرتة ولفه بخرقه عتيقة وأسرع الي الأمير) .

مولد عمر العيار يحمل في ذاته موقفا فكاها ، ولكنها فكاها غليظة ، وهكذا ستكون فكاها عمر وحيله بأعداء الأمير حمزة ، تتسم بالذكاء والخفة حقا ، ولكنها غليظة ثقيلة الوقع تكلفهم أرواحهم في أغلب الأحيان ، ولكنها تنجو بالأمير حمزة من المهالك بفضل ما بها من سعة الحيلة والقدرة على التصرف ، وعدم الاحجام عن استخدام كل الوسائل في تحقيق النصر . مصطلح العيار نجد بدلا منه مصطلحا آخر هو (العيساق) الذي نجده مستعملا في سيرة الظاهر بيبرس ليطلق على أحد الأبطال

الجانبين في هذه السيرة وهو (عثمان بن الحبل) الذي يحذر وزير مصر الظاهر بيبرس من التعرف عليه وادخاله في خدمته فيقال له ص ٢١٨ المجلد الأول : (اصحى) تخدم رجلا يقال له عثمان بن الحبل لأنه رجل جبار لا يصطلي له بنار في أرض مصر وقد أذل أهلها ، وما دابه الا خطف العساكر ، ولا يسأل من الأكابر أو الأصاغر) ولكن هذا المنع نفسه هو الذي يدفع الظاهر بيبرس الى البحث عن عثمان بن الحبل ليأخذه في خدمته ، وتلعب الصدف دورها حتي يلتقي بيبرس بعثمان ، ويحاول عثمان الغدر بيبرس الا أن بيبرس يتغلب عليه ويضربه ضربا موجعا . ويهرب عثمان الى أمه التي تقدم له الطعام ، ولكنه لا يأكل ويقول لأمه (شيلي يا حيلة فقالت له يا ولدي لاي شيء لم تأكل وانت قلت أنك جيعان وما هي عادتك وأنت (ابو عياق مصر) وأنت قتلت الولاة وكرشت الوريث فما بكيت) .. فيقص عليها قصته مع بيبرس فتوصيه بحق (المبرقة بالانوار) اي اسيدة نفيسة ان يخلص في خدمة بيبرس .. والواقع ان مشهد لقاء بيبرس بعثمان مليء بالمواقف الفكاهية منذ اللحظة الأولى .. فحين يسأل بيبرس السائس عقيرب سايس الأمير نجم الدين أن يبحث له عن سايس يخدمه يدور بينهما الحوار التالي ص ٢٢١ مجلد « ١ » .. (قال بيبرس : يا عقيرب أريد أن أسالك عن شيء .. فقال له عقيرب : ماهو يا سيدي . فقال : أنا مرادى واحد سايس يكون يخدمنى مخصوص حتى اذا ركبت يكون دائما معى . وأنا مرادى منك تعلمنى أين تباع الساياس .. فقال له : اتحب سايس خشب والا سمك والاقزاز والا طين .. فقال له بيبرس : انه من بنى آدم فقال له عقيرب : بنى آدم يباعوا يا شلبى ، فتبسم بيبرس من كلامه وقال عقيرب ان بنى آدم خلقتهم الله تعالى لا يباع منهم الا العبيد والمهالك وانما الساياس أحرار يا شلبى فضحك بيبرس من كلامه) والسخرية في الحوار هنا من أكبر الظواهر التي تميز سيرة الظاهر بيبرس عن غيرها من السير ، ولا يساويها في هذه الظاهرة الا سيرة علي الزبيق ، ولعل هذا يعود بالدرجة الأولى الى أنها تكتب عن شخصيات مصرية . وهي في

الأجزاء الساخرة تتحول الى أعمال يقتوّم ببطولتها أولاد البلد المصريين من الحسنيّة ، من سنّياس وعطارين وخضرية وحمامين وحلوانية وأصحاب حرف ، ويخضع كاتب السيرة لحوارهم ومنطقهم ، فيمتلئ حوارهم بالسخرية والفكاهة اللغظية ذات الدلالة المرة الجارحة ، كما رأينا في الحوار بين سايس ومملوك ، وحين يحاول بيبرس العثور على عثمان يعرف عنوانه في حارة المراغة والقبر الطويل ، ولا يغفل كاتب السيرة هنا الفرصة في العبث ببطله الأعجمي وسط حوارى مصر ، فيسأل واحدا في الطريق عن العنوان ص ٢٢٨ (قال بيبرس لرجل سائر في الطريق ؟ يا أبى أين المراغة التى فيها القنستر الطويل ؟ فقال له الرجل يا شلبى أنا ماليش قبر لأنى على قيد الحياة ولا لى قبر طويل ولا قصير .. فقال له يا أبى هذا اسم حارة بتساع سايس ، فقال له : يا سيدى انت لسانك تركى وأنا مالى معرفة بالتركى) .. والواقع أن الحوار الساخر والفكاهة يمكن أن يدرس دراسة وافية في هذه السيرة . وفى سيرة على الزبيق التى تحتشد به أيضا .. وسنحس أن موقف السخرية من المالك والمغتصبين من الأجانب للحكم والثروة فى البلاد معلم أساسى ورئيسى للمحاور التى يقوم عليها هذا الحوار . كما أن نجاح هاتين السيرتين فى تعميق الشخصيات الجانبية واعطائها أبعادا إنسانية واضحة تيسر للكاتب عناصر من الفكاهة لا تتوافر فى غيرها من سير البطولة الجسدية الخارقة . فهذه السير تدخل بأحداثها فى قلب الشعب نفسه ، وتعتمد البطولة فيها على الذكاء والحيلة أكثر مما تعتمد على القوة الجسدية الخارقة . فقد تعقد المجتمع وتشابك واصبحت بالتالى مهارات العقل أكثر بروزا فى البطولة من مهارات الجسد . والمهارات العسكرية ، ولهذا فنحن لا نجد البطل الجانبى فى السير المتأخرة نسبيا بطلا واحدا ، بل يتعدد الأبطال الجانبيون ويكثر . وفى سيرة الظاهر بيبرس نجد الى حوار عثمان بن الحلبى شخصية شيخة جمال الدين صاحب ملاعب شيخة التى اشتهر أمرها بين جماهير الناس كدلالة على سعة الحيلة والذكاء ، وشيخة جمال الدين يتفوق على عثمان

بن الحلبى من حيث القدرات ، فهو بارع فى التنكر واستعمال البنج والسهموم وكذلك استعمال أدوات اللصوصية المختلفة التى برع فى استعمالها مشاديد الجبل ولصوصه .. وحين نصل الى سيرة على الزبيق فستصبح البطولة جامعة بين المهارة الجسدية وبين المهارة العقلية على السواء ، اذ يصبح البطل على الزبيق هو الفارس وهو العيار فى شخص واحد ، وتصبح حيلة او مناصفه التى تضحك مصر كلها على عدوه صلاح الكلبى .. وتجعل منه سخرة الناس وليدة القدرة على الحرب والضرب ، وليدة القدرة أيضا على الاحتيال البارع بكل صوره وبكل فنونه .. ويستعمل البطل السيف والرمح تماما وبالمقدرة نفسها التى يستعمل بها حبال التسلق وأدوات التنكر والبنج والسهموم ومعنى هذا ان البطولة لم تعد تمثل النموذج الأعلى للمجتمع ، اى الفارس ، وانما أصبحت تمثل ابن الشعب العادى الذى ينتقم لما يقع عليه من قهر وظلم على يد حكامه باستعمال ذكائه وحيلته . تحميه قلوب البسطاء من الناس من أصحاب الحرف والمهن الصغيرة ، ومما يجعل مهاراته من نوع المهارات الشعبية التى تروق عامة الناس ، والتى لا بد ان يمتزج فيها عامل السخرية من العدو بعامل النصر عليه .. ومن هنا تكثر المواقف الفكاهة أو التى يمكن ان نسميها باسم المواقف الكوميديّة . كما تكثر الشخصيات الخارجة عن المألوف أو الشديدة الخصوصية بحيث تصلح بحكم وجودها لاثارة السخرية أو الضحك أو خلق الموقف المرح . فشخصية التركي المتفطرس صلاح الكلبى فى على الزبيق ، أو الهامى الأبله ، أو اليهودى أو المغربى الساحر فى السيرة نفسها . وكذلك ظهور شخصيات جوان والبرتقش الجاسوسين الصليبيين فى الظاهر بيبرس ، أو شخصية عقبة شيخ الضلال القاضى المسلم فى الظاهر والجاسوس الصليبي فى الأعماق ، وكذلك شخصيات الحمام والخضرى والتربى فى الظاهر بيبرس ، كلها تعطى فرصة ضخمة لخلق المواقف المعقدة أو الحميمة التى تثير الفكاهة . وكذلك تزخر السير فى هذه المرحلة بالشخصيات الشريرة ذات الطابع الخلقى المميز كالأعور

اسم أبو محمد الكسيلان الذي تقدمه السيرة في ص ١ « من الجزء السادس من ذات الهمة بقولها (وان الحصين بن ثعلبة السلمي كان له ولدا اسمه عبد الله ولقب بأبي محمد ، وكان والده قد كتبه في ديوان المجاهدين وكان له في كل سنة خمسمائة دينار ولكنه ما كان يحضر حرب ولا طعن ولا ضرب لأنه كثير الفزع والهلع زائد القذارة والكسل ، مقعد لا يقدر أن يقوم على قدميه ، وان أكل يكسل أن يحرك شفتيه ، يفزع من الماء اذا سرى ومن النور اذا ازدهر ، وكلما زقزق الفأر في الدار يهرب في ثياب أمه ويقول هذا من العمار ، ومن جبلة كسله أنه اذا كان نصفه في الظل والنصف الآخر في الشمس وهو نائم يكسل أن يزحف من الشمس الى الظل وقد اقتصرنا في الكلام في وصفه والسلام) هذه الصورة الكاريكاتيرية لأبي محمد البطل تنقلب بعد حين قليل الى عكسها تماما فهذه الواجهة انما كانت تخفي ذكاء نادرا وقدرة على الحيلة تمكنه من التعلم من القاضي عقبة ومن سرقة كتاب ينبوع الحكمة الذي فيه علم اللغات والمسائل في كل العلوم ، وبه يتمكن من التغلب على القاضي عقبة وكشف سره آخر الأمر . وهذه المقدمة لا شك تليها عدة تقدمات تعتمد على الموقف الضاحك الساخر الذي يصور فيه الكاتب كسل أبي محمد وجبنه ثم بعد هذا تفوقه وسعة حيلته وشجاعة قلبه .

والواقع أن السير الشعبية مليئة بالمقومات الكاملة للأعمال الكوميديّة المسرحيّة والروائيّة كما هي مليئة بالمقومات الكاملة للأعمال الدراميّة والفكاهة فيها كما قلنا تعتمد على الشخصيات والموقف والحوار ، وهي أيضا تندرج من الطرافة البسيطة الى أن تصل الى الموقف الساخر المعقد شديد التعقيد الذي يمزج الفكاهة الساخرة المرة ، بالحس التراجيدي الانساني المرفه .

والأعرج والمشوه كحظلم بظاظا ، وعقير في الظاهر بيبرس مثلا ، مما يتيح حركة أكبر لظهور عوامل السخرية أو الفكاهة العملية أو الموقفية الناضجة . وتبرز شخصية الملك الصالح أيوب ووزيره شاهين كزوجي يقدم لنا لونا جديدا وجادا في الفكاهة المستعملة في الظاهر بيبرس فالملك الصالح أيوب ولي من أولياء الله يعلم الغيب ، ويطلع على ما لا يعرفه أحد من بواطن الناس ، ولكنه لا يستطيع أن يكشف عن علمه الباطن والا ضاعت ولايته ، وكذلك وزيره شاهين زاهد عابد يمسائله في تقواه وفي (وصوله) الى معرفة الغيب ، ويتم الحديث بينهما دائما (بالكناية) فحديثهما له ظاهري وهو ما يفهمه الناس من كلامهما ، وله باطن لا يفهمه الا هما معا ، ومن له مثل مكانتهما في العبادة والزهد ، وهذا يخلق في الحوار متناقضات تحدث الفكاهة اللفظية التي يجلبها العوام من أهل مصر كثيرا ، وخاصة اذا اقترنت باستعمال الأسماء المركبة ذات الطابع الفكاهي والتي يطلقونها على من يريدون السخرية منه كشواهي ذات الدواهي وزيطة نطاط الحيطه وأبو جوطه ودقمان ودقه وخنفس وهيضم وغزيه الجبله . الى آخر هذه الكنى التي يولع بها اولاد البلد وتصبح في حد ذاتها رمزا ساخرا مثيرا للضحك على من يطلقونها عليه .

ونحن نحس أن السيرة الشعبية اهتمت بالمفارقة أقصى اهتمام . فليس كل ظاهر حقيقة لا جدال فيها . بل ربما يخفي الظاهر باطنا مناقضا له كل التناقض ، كما هو الحال في الملك الصالح ولي الله ووزيره شاهين . وكما هو الحال في عقبة قاضي القضاة ، الذي هو جاسوس الصليبيين . وكما هو الحال في شخصية أبو محمد البطل في سيرة ذات الهمة ، وهو الشخصية المتكررة في ألف ليلة وليلة تحت



مورفولوجيا

الحكاية

تأليف : فلاديمير بروب

ترجمة : عبد الحميد حواس
سهير فهمي

بين يدي الترجمة

ما اشد حاجتنا للعودة الى الاصول .

وتبرز هذه الحاجة ، فإرضاء نفسها مطلباً حياتياً ، في مناخ اضطربت فيه القيم
الخلقية والثقافية والعلمية ، بل والعقلية أيضاً .

ففي مثل هذا المناخ ، تصبح العودة الى أصول الانجازات الفكرية والوقوف
عنها ، درساً وتحليلاً وتقويماً ، ركيزة لاءلاء الوعي النقدي وتأسيسه ، وليس
للتحصيل المعرفي فحسب .

وكتاب « مورفولوجيا الحكاية » واحد من الانجازات الفكرية التي أسهمت في
مياغة نقلة جديدة في التكوين العقل المعاصر ، ولا تقتصر قيمته على ما أضافه الى
مجاله النوعي فحسب . ومن هنا أهمية عودتنا اليه قراءة ودرساً وتقويماً .

لقد زواج « مورفولوجيا الحكاية » بين مشروعين منهجين :

المشروع الأول : وكان بتشارك فيه طليعة فكرية من أوروبا الغربية ، في نهاية

القرن التاسع عشر ، كان يسعى الى دؤس الظواهر الانسانية درسا منهجيا يرتكز على أسس صلبة تماثل في صلابتها مناهج العلوم الطبيعية .

والمشروع الثاني : وكان يتشارك فيه طليعة فكرية في روسيا ما قبل الثورة اشتهر أعضاؤها فيما بعد باسم « الشكليون الروس » ، وكان يسعى الى الكشف عن الخصائص النوعية الفارقة لظواهر الابداع الثقافي والفنى خاصة . وكانت نقلتهم المنهجية هي تجنب التاملات والاسقاطات التي تتحدث عن « النص » من الخارج ، والمضى راسا نحو تلمس أدوات التحليل ووسائله التي تمكن من الكشف عن قوانين تكوين النص وصياغته من الداخل .

ويمكن خلف هذين المشروعين فكرة محورية تؤمن بقدرة العقل البشرى على مواصلة فحص ظواهر الوجود والكشف عن قوانين تكوينها وصيرورتها ، حتى أكثر تلك الظواهر مورانا ومراوعة مثل منتجات الابداع الشعري . فمؤسسات البشر وابداعاتهم صدرت عن عقل مدرك واستهدفت غاية وحكمتها قواعد وأعراف وسنن ، ومن ثم فهي ظواهر قابلة لأن تخضع للدرس والتحليل المنهجي . ولكن المشكلة الحقيقية التي تواجهنا لانجاز هذه المهمة هي ابتداع الوسائل المنهجية القادرة على التعامل مع الظاهرة من الداخل بفعالية دون تبسيط او تشويه .

وهنا يبرز دور بروب واسهامه . فقد خطى خطوة منهجية كبرى مؤسسا للمستوى الدراسي الأول في تحليل الظواهر الابداعية : المستوى المورفولوجي . وشأن العالم الحق لم يكتف بالدعوى النظرية ، بل مارسه مع واحدة من أكثر الظواهر الابداعية مورانا واستعصاء : الحكاية الشعبية . تلك الحكاية التي اعتبرت لزمن طويل شيئا لا قوام له ولا عيار ، وكثيرا ما وعمت بانها « خرافات عجائز » . وعندما اهتم البعض بدراستها تم تناولها في اطار فرض الانطباعات والخواطر الفلسفية ، او التاريخية او الأيديولوجية ، عليها .

غير أن سوء القصد لاحق عمل بروب ، سواء في بلاده أو عند انتقاله الى البلاد الأخرى ، وعوق حسن استيعاب منجزه وتنميته . لقد صدرت الطبعة الأولى من كتاب « مورفولوجيا الحكاية » سنة ١٩٢٨ ، فلقبت غير قليل من العنت واللجاج المدفوع بغوغائية فاشية ألحقت الكتاب بالحملة المشيوبة ضد الشكلية والشكليين . وإذا كان جهد الشكليين قد وجد امتداده - عملا وأشخاصا - في حلقة براغ اللغوية ، ثم الامتداد بعد ذلك الى أوروبا الغربية وأمريكا ، فإن كتاب « مورفولوجيا الحكاية » كان عليه الانتظار الى أن تمت ترجمته الى الانجليزية في أواخر الخمسينيات ثم الى الفرنسية في وسط الستينيات كما تمت ترجمة ايطالية أيضا قبيل ذلك بقليل . ولعلنا نذكر أن هذين العقدين كانا عصر البنيوية الزاهر ، فتم تعويم مورفولوجيا الحكاية في هذا التوقيت ، مما جر العمل الى مسالك ونتائج أخرى .

أما في الأفطار العربية ، فلم تتم ترجمة كاملة للكتاب ، وإن تناوله بعض نقاد الأدب المجددين بالإشارة ملحقين إياه بالتيار البنيوي ، وزاد بعض دارسي القص الشعبي نسبته الى ما سمي « المنهج المورفولوجي » ولقد سمعنا مرة عن ترجمة ظهرت في المشرق العربي وأخرى في مغربه ، وبحسنا طويلا عن كل منهما فلم نعر على ما يجزم بوجود أى منهما . وقد كان هذا أحد دواعي تأجيلنا نشر ترجمتنا هذه ، رغم شروعا فيها منذ السبعينيات ، ممتنين لمن « يعبر عنا هذا الكاس » . وكان من دواعي التأجيل أيضا ، محاولتنا الحصول على الأصل الروسي للكتاب فلم نتوفق حتى الآن . ومن ثم فقد وازنا بين الترجمة الانجليزية والفرنسية ، وهما المتاحيتن لدينا ، فوجدنا الترجمة الانجليزية تعتمد على طبعة الكتاب الأولى ، بينما اعتمدت الفرنسية على الطبعة الثانية

التي صدرت في ١٩٦٩ ، والتي راجعها المؤلف ونقدها . كما تبين لنا خلال العمل أن الترجمة الفرنسية أكثر دقة ، وخاصة بالنسبة للمصطلحات . لذا اعتدنا الترجمة الفرنسية أصلا للترجمة العربية ، مع الاستشارة بالترجمة الانجليزية . وبدا تعددت مراحل العمل ، ولكنها ، عموما ، قامت على البدء في نقل الترجمة الفرنسية بالاشتراك مع الأستاذة سهير فهمي ، ثم أجرى مراجعة لهذا النقل على الترجمة الانجليزية ، ومن ثم أقوم بالصياغة العربية ، ثم تعرض الصياغة العربية مع الأستاذة سهير على النص الفرنسي لتدقيقها والاطمئنان الى حسن أدائها . وعلى هذا فاني أتحمل مسؤولية الصياغة العربية وما قد يشوبها من قصور ، أرجو أن يتسع له صدر القارئ . كما أتغشم في مزيد من صبر القارئ وتانيه في قراءة النص لمتابعة المؤلف الذي تميز طريقته في التأليف بالتركيز والجدل .

عبد الحميد حواس

مقدمة المؤلف

للمطبعة الثانية

« يجب الاقرار بمشروعية كون المورفولوجيا علما مستقلا تتكون مادته الأساسية من الأشياء التي لا تعالجها العلوم الأخرى الا عرضا وبشكل عابر ، فيقوم بتجميع ما هو مشترك في العلوم الأخرى ليصوغ وجهة نظر جديدة تمكن من فهم سهل وميسر لمواد الطبيعة . »

ان الظواهر التي تعنى بها المورفولوجيا ذوات دلالة كبيرة ، كما ان العمليات الذهنية التي بمساعدتها تتم المورفولوجيا المقارنة بين الظواهر هي عمليات مطابقة للقدرات الانسانية ومقبولة منها ، الى الحد الذي تصبح فيه اى محاولة - بهذا الصدد - حتى ولو أخفقت ، محاولة جامعة للنفع والجمال معا . »

جوته

على مجموع الحكايات ، بالمعنى الواسع للكلمة ، فان هذا الجزم قاطع ، في كل الأحوال ، بالنسبة لما يطلق عليه « الحكايات المدهشة » (**) ، أى الحكايات « بالمعنى الدقيق للكلمة » . وعلى هذه الحكايات ، فحسب ، يتوفر كتابنا هذا .

والواقع ، أن الكتاب الحالى ليس الا ثمرة لعمل طويل كثير التدقيق . اذ أن مقارنات من هذا النوع تتطلب من الباحث قدرا من الصبر . وان كنا حاولنا أن نصوغ معالجتنا في صورة لا تجعل صبر القارئ في امتحان صعب ، وذلك بالتبسيط والاختصار كلما أمكن .

ومن ثم ، مر هذا العمل بأطوار ثلاثة .

الكلمة « مورفولوجيا » تعنى دراسة الأشكال (*) .

ففي علم النبات ، تشير « المورفولوجيا » الى دراسة الأجزاء المكونة لنبات ما ، وعلاقة كل جزء من هذه الأجزاء بالآخر ثم علاقته بالكل ، أو بعبارة أخرى : درس بنیان هذا النبات .

أما بالنسبة للحكاية ، فما من أحد فكر في امكانية وجود مفهوم أو مصطلح « مورفولوجيا الحكاية » ، مع أن فحص أشكال الحكاية الشعبية ، الفولكلورية ، ووضع القوانين التي تحكم بنائها هي دراسة ممكنة - بالفعل - وبدقة تماثل دقة مورفولوجيا التكوينات العضوية . واذا جاز أن يكون الجزم بامكانية هذه الدراسة غير منطبق

التحول La Mitamorphose ، أى تبديات الحكاية La transformation • كما عرض جدولا مقارنة مطولة (لم يرد منها هنا الا عناوينها المذكورة فى التبت) • وقد كان العمل كله مسبقا بنبذة منهجية أكثر صرامة • ذلك أننا لم نكن نرمى الى تقديم دراسة فى بنيان الحكاية المورفولوجي فحسب ، بل سعينا - أيضا - الى درس بنائها المنطقي الخاص ، الأمر الذى يرسى أسس درس الحكاية درسا تاريخيا •

وعموما ، كان العرض أكثر تفصيلا • والعوامل التى بدت هنا مفردة كانت موضع فحوص ومقارنات موسعة • وعملية عزل العوامل هذه هى محور العمل كله وعلى أساسها تتحدد نتائجه •

وعلى أى الأحوال ، فإن القارئ المتمرس سيكون قادرا على أن يكمل بنفسه هذا العمل المصغر •

وتتميز هذه الطبعة الثانية للكتاب عن طبعته الأولى بعدد من التصويبات ، وبعرض أكثر تفصيلا لبعض الأجزاء • وقد حذفت من القوائم البيبلوغرافية المراجع غير الوافية أو التى صارت قديمة • كما كتبت مصادر مجموعة أفانا سيفف (***)) وفقا للطبعة السوفيتية التى جددت الطبعة السابقة على الثورة •

فى البداية ، كان تقصيا موسعا ، مع عدد كبير من الجداول والرسوم التخطيطية والتحليلات • ولكن ، تبين استحالة نشر عمل من هذا القبيل • فقد كانت ضخامة حجمه كافية للاحجام عن نشره ، ان لم يكن لأى سبب آخر • فاتجهنا الى اختزاله واضعين فى الاعتبار أن يكون فى أصغر حجم مع الاحتفاظ بأكبر محتوى • بيد أن عرضا مختصرا ومضغوطا بهذه الصورة صار بعيدا عن متناول القارئ غير المتخصص ، إذ أنه أصبح أشبه بالاجرومية أو بمرجع فى الهارمونية • لذا تعين تعديل صورة العرض وتبسيطه •

ومن المعلوم أنه توجد أشياء لا يمكن أن تقدم فى صورة مبسطة • ومازال العمل الحالى يحوى بعضا من هذه الأشياء • الا أنه يخيل الى أن العمل فى صورته الحالية قد أصبح ميسرا لكل شغوف بالحكايات ، واغب فى أن يتبعنا فى متاهة تنوع سيظهر - فى النهاية - وحدة مدهشة •

لقد اضطررنا الى التخلي عن أشياء كثيرة - قد يقدرها المتخصص - حتى نتمكن من تقديم عرض أكثر اختصارا وأوفر حيوية • فقد كان هذا العمل - فى صورته الأولى - يحوى - الى جانب الأقسام التى سنراها فيما بعد ، تحريا فى المجال الغنى لصفات الشخصيات الفاعلة acteurs ؛ أى الشخصيات بوصفها شخصيات وليست كأشخاص) : فعالج بالتفصيل مسائل

الفصل الأول

تاريخ المشكلة

• فى المرحلة الراهنة ، يكتسب تاريخ العلم باستمرار مظهرا بالغ الأهمية •
• اننا ، بالطبع ، نقدر أسلافنا ونعترف الى حد ما بالخدمات التى أدوها • وإن كان لا أحد يود أن يعتبرهم شهودا •
• تشدهم المواقف الخطرة ، ولتى كانت أحيانا بلا مفرج ، بدافع لا يقاوم •
• ومع هذا كله ، فانا نلحظ دائما جدية لدى الأسلاف الذين وضعوا أسس حياتنا ، أكثر مما لدى الأخلاف ، الذين يبدون هذا الارث • •

جوه

بيبلوغرافيته المظهر التالى : كان نشر النصوص نفسها هو الغالب ، كما كان هناك عدد من الأعمال التى تتناول مسألة بعينها ، أما الأعمال التى

حتى نهاية الثلث الأول من قرننا هذا ، لم تكن قائمة المنشورات العلمية المخصصة للحكاية كثيرة الغنى • فضلا عن قلة المنشور ، اتخذت

تتناول الحكاية في عمومها فقد كانت نادرة . وما نشر من هذه الأعمال ذات السمة العامة كان له طابع الهواية الفلسفية في أغلب الحالات وتقصه الدقة العلمية . وتذكرنا تلك الأعمال بأعمال فلاسفة الطبيعة الموسوعيين في القرن الماضي ، بينما نحن في حاجة الى ملاحظات وتحليلات ونتائج محددة . وقد شخص الأستاذ م . سبرانسكى هذا الوضع قائلا :

« بدون الاستقرار على نتائج تم التحقق منها ، فإن الاثنوجرافيا ستظل تتابع فحوصها واضعة في الاعتبار أن المادة التي تم جمعها حتى الآن لا تزال غير كافية لاقامة تعميم . ولهذا . فإن العلم يعود مرة أخرى الى تجميع المادة وتقويمها سعيا لافادة الأجيال المقبلة . أما ما هي النتائج التعميمية التي سيتم التوصل إليها ؟ ومتى نصبح في حالة قادرة على انجازها ؟ فذلك مازال غير معروف » (١) .

لم هذا العجز ؟ ولم هذا الطريق المسدود الذي سلكته دراسات الحكاية طوال العشرينيات؟

ان عدم كفاية المادة هو المتهم من وجهة نظر سبرانسكى . غير أن سنوات كثيرة قد مرت منذ كتابته لهذه السطور .

وخلال تلك الفترة ظهر عمل بولته وبولفكا الرئيسي المعنون : «ملاحظات على حكايات الأخوين جريم » (٢) . وكان ينبع كل حكاية في هذه المجموعة تنويعات Variantes عليها جمعت من أنحاء العالم . وينتهي المجلد الأخير بببلوغرافيا تسرد المصادر ، أى قائمة بكل مجاميع الحكايات والأعمال الأخرى التي تحتوى على حكايات ، والتي عرفها المؤلفان . وتحتوى هذه القائمة تقريبا على ١٢٠٠ عنوانا . حقا أن المرء يجد بينها نصوصا ضئيلة ليست ذات أهمية كبيرة ، إلا أنه يجد أيضا ، على النقيض ، مجاميع ضخمة مثل ألف ليلة وليلة أو مجموعة أفاناسييف التي تحوى حوالى ستمائة نص .

غير أن ما ورد في هذه القائمة ليس كل ما هو موجود . إذ لم ينشر بعد عدد هائل من الحكايات ، بل ولم يجر حصر جانب كبير منها . ولازالت هذه النصوص موزعة في أرشيفات مؤسسات مختلفة وفي مجموعات خاصة لدى

أفراد . وان كان بعض هذه المجموعات قد يكون متاحا للمتخصصين . وعن هذا الطريق يمكن توسيع مادة بولته وبولفكا في بعض الحالات الخاصة . لكن ، إذا كان الحال على هذا النحو ، هل يمكننا حصر العدد الاجمالي للحكايات التي تحت أيدينا ؟ وهل يوجد من الباحثين من يسيطر بالقدر الكافى على المادة ، ولو المطبوع منها ؟

فى ظل هذه الظروف لا يصح أبدا القول بأن « المادة المجموعة لا زالت غير كافية » .

وبالفعل ، المشكلة ليست فى كمية المادة ، وانما المشكلة فى مناهج الدراسة .

ففى الوقت الذى تمتلك فيه العلوم الطبيعية والرياضية تصنيفا متناسقا ، ومصطلحا موحدًا تبنته مؤتمرات متخصصة ، ومنهجية تتحسن بالانتقال من الأستاذ الى التلميذ ، فانا لا نجد لدينا شيئا مماثلا من كل هذا . وذلك لأن تنوع المادة التي تكون الحكايات وتعدد أشكالها ذات الغنى التصويرى يجعلان الوصول الى الوضوح والدقة عند طرح المشاكل وحلها لا يتأتى دون صعوبات كبيرة .

مهما يكن من أمر ، فالعمل الذى تقدمه هنا لايسعى الى تقديم عرض تأريخى يتتبع دراسات الحكاية . فهذا غير ممكن تحقيقه فى فصل قصير تمهيدى . فضلا عن أنه غير ضرورى طالما أن هذا التأريخ قد عولج أكثر من مرة . ولكننا ، سنحاول - فحسب - أن نلقى ضوءا نقديا على الاجتهادات التي جرت سعيا نحو حل مشكلات أساسية بعينها . وأن ننفذ بالقارئ مارين عبر الميدان غير المحدود الذى أنتجت هذه المشكلات .

وما من شك فى أنه يمكن دراسة الظواهر والأشياء التي حولنا من حيث تركيبها وبنائها ، ومن حيث أصولها ، أو من حيث العمليات والتحويلات التي تخضع لها . كما أن هناك - أيضا - بديهية أخرى لا تحتاج لاي برهان : لا يمكن الكلام عن أصل ظاهرة ، أيا كانت ، قبل وصف هذه الظاهرة .

غير أن درس الحكاية كان يجرى من منظور توليدي Génétique ، وفى أغلب الحالات كان ذلك يتم دون أدنى محاولة لوصف منظم سابق على العمل .

ولن نتناول هنا الحكايات من الوجهة التاريخية ، وانما سنقصر المعالجة على وصفها .
ذلك أن الحديث عن تخلق الحكاية ومنشئها دون إعطاء انتباه خاص لمسألة الوصف - كما حدث من قبل - هو حديث لا جدوى منه تماما . فمن البديهي أنه يجب معرفة ما هي الحكاية قبل توضيح مسألة أصل الحكاية .
وبما أن الحكايات متنوعة تنوعا واسعا ، ولما كان من الواضح أنه لن تتأتى دراستها على الفور مع كل هذا التنوع الواسع ، لذا يجب أن نعمل الى تقسيم مادتها الى أجزاء كثيرة ، أى أن نصنف هذه المادة (Le corpus) .

والتصنيف الدقيق من أولى خطوات الوصف العملي .

وعلى دقة التصنيف تتوقف دقة الدراسة المترتبة عليه . وبما أن التصنيف له مكانه فى أساس كل دراسة ، لذا يجب أن يكون هو نفسه نتيجة فحص تمهيدى متعمق . بيد أن النقيض تماما هو ما يمكن أن نلاحظه : اذ يبدأ أغلب الباحثين بالتصنيف ، محضمين اياه من الخارج فى جسم المادة ، فى حين أن التصنيف يتطلب أن يستخلص من داخل المادة .

وسنرى - أيضا - فيما بعد ، أن كثيرا من تصنيفات المصنفين تفتقد أبسط قواعد التقسيم . وفى هذا نجد أحد أسباب الطريق المسدود الذى تحدث عنه سبرانسكى .

ولنقف عند بعض الشواهد .

ان التقسيم الأكثر اعتيادا للحكايات هو تقسيمها الى :

حكايات مدهشة وحكايات الطبائع de mœurs وحكايات الحيوانات (٣) . للوهلة الأولى ، يبدو التقسيم مضبوطا . ولكن ، سواء رضينا أم لم نرض ، سيثار سؤال : ألا تحتوى حكايات الحيوانات على عنصر مدهش ، بل أحيانا بمقياس كبير جدا ؟ وعلى العكس ، ألا تلعب الحيوانات دورا مهما جدا فى الحكايات المدهشة ؟

هل يمكن اعتبار هذه المحددات دقيقة بالقدر الكافى ؟

على سبيل المثال : يصنف أفانا سييف حكاية الصياد والسمكة الصغيرة بين حكايات الحيوانات . هل هو على صواب فى هذا أم لا ؟ ولو كان مخطئا ، فلماذا ؟ اننا سنرى - فيما بعد - أن الحكايات تغزو بسهولة كبيرة الأفعال نفسها للبشر وللأشياء وللحيوانات . وتصدق هذه القاعدة خصوصا على ما يسمى الحكايات المدهشة وان كانت موجودة أيضا فى الحكايات الأخرى . وأحد أكثر الأمثلة شهرة فى هذا الصدد ، حكاية تقسيم الحصاد (« أنا ، ميشا : ستأخذ أعلى سيقان القمح ، وأنت : ستأخذ الجذور ») . وفى روسيا الذى يخدع هو الدب ، أما فى الغرب فيكون هو الشيطان . نتيجة لهذا ، لو أضيفت لهذه الحكاية تنوعاتها الغربية ، ستستبعد - دفعة واحدة - من حكايات الحيوانات . أين يجب وضعها إذن ؟ من الواضح أنها ليست قصة طبائع ، اذ وفق أى طبيعة يقسم الحصاد بهذه الطريقة ؟ ولكنها - أيضا - ليست حكاية يدخلها المدهش . ان هذه الحكاية - إذن - لا تجد لها مكانا فى التصنيف المقترح .

غير أنا سنثبت أيضا من أن هذا التصنيف صحيح من حيث الأساس . رغم أن أولئك المؤلفين تركوا القياد لحدسهم كما أن الكلمات التى استخدموها لم تتطابق مع ما أحسوا به . وأشك أن يخطئ أحد بوضع حكاية العصفور النارى أو حكاية الذئب الرمادى بين حكايات الحيوانات . كما يظهر لنا بوضوح - أيضا - أن أفانا سييف قد أخطأ فيما يتعلق بحكاية السمكة الذهبية .

ولكن ذلك - كما نرى - ليس ناشئا عن أن الحيوانات موجودة أو غير موجودة فى الحكايات ، وانما بسبب أن الحكايات المدهشة تملك بنيانا خاصا بها ، نشعر به فى التو ، يحدد هذه الفئة من الحكايات ، حتى ولو لم نعيه .

ان كل باحث يعلن عن اجراء تصنيف وفقا للمخطط المقترح Le Schéma Propose السابق انما يقوم فعليا بالعمل بطريقة مغايرة . ولأنه يناقض نفسه لذا فان ما يعمل به يصبح صحيحا .

فاذا كان هذا هو الحال ، وطالما أن التقسيم يتأسس بدون وعى على بنیان الحكاية ، الذى لم يدرس بعد ، بل ولم يعرف ، إذن يجب أن يعاد

النظر في تصنيف الحكايات كلية . اذ يجب أن يبين التصنيف نسقا من العلامات المتعلقة بالشكل والبنيان ، كما هو الحال في العلوم الأخرى . ولكي يتم ذلك يجب التحرى عن هذه العلامات .

ولكن ، يبدو أننا تسرعنا بعض الشيء . فالوضع الذى وصفناه ظل مبهما حتى اليوم . ولم تؤد المحاولات الجديدة بالفعل لأى تحسن . فعلى سبيل المثال ، اقترح فونت ، فى عمله الشهير عن سيكلوجية الشعوب (٤) ، التقسيم التالى :

١ - حكايات خرافية ميثولوجية
Mythologische Fabelmarchen

٢ - حكايات مدهشة خالصة
Reine Zaubermarchen

٣ - حكايات وخرافات بيولوجية
Biologische Marchen und Fabeln

٤ - خرافات حيوانات خالصة
Reine Tierfabeln

٥ - حكايات المنشأ
Abstammungs marchen

٦ - حكايات وخرافات مرحة
Scherzmaerchen und scherzfablen

٧ - خرافات أخلاقية
Moralische Fabeln

هذا التصنيف أكثر غنى من سابقه ، وإن كان - بدوره - يثير أيضا بعض الاعتراضات . فالخرافة (المصطلح الذى وسم به خمسة أقسام من سبعة) فئة شكلية . وليس واضحا ما الذى يرمى اليه فونت من هذا الاستعمال . أما كلمة « مرحة » فغير مقبولة اطلاقا ، طالما أن الحكاية نفسها يمكن أن تعالج بطريقة تظهرها بطولية أو بأخرى تظهرها فكاهية . ولنا - أيضا - أن نتساءل عن الفرق بين « خرافات حيوانات خالصة » و « خرافات أخلاقية » . على أى أساس تكون « الخرافات الخالصة » ليست « أخلاقية » ، والعكس بالعكس ؟

إن التصنيفين اللذين ناقشناهما يعالجان تصنيف الحكايات بتقسيمها الى بعض الفئات ، إلا أنه يوجد أيضا تصنيف للحكايات وفق موضوعاتها (Les Sujets) .

وإذا كانت قد واجهتنا صعاب فيما يخص التقسيم الى فئات ، فانا نجد أنفسنا فى تشوش

كامل عند التقسيم على أساس الموضوعات . وإن اتطرق للحديث عن الموضوع ، ذلك المفهوم المركب غير المحدد ، والذي إما أن يبقى خاويا أو يهلهل قبل مؤلف حسب هواه . واستبق السياق قليلا للقول بأن تقسيم الحكايات المدهشة وفق الموضوع غير ممكن اطلاقا مبدئيا . لذا يتحتم مراجعة هذا التقسيم مثلما يتوجب مراجعة التقسيم وفق الفئات .

إن الحكايات تمتلك سمة خاصة بها وهى : أن الأجزاء المكونة لحكاية يمكن أن تنتقل دون أى تغيير الى حكاية أخرى . وسندرس قانون الانتقال هذا بشكل أكثر تفصيلا فيما بعد . وإنما سنقتصر هنا على الإشارة الى أن بابا ياجا ساحر فى الحكايات الروسية Babo jaga ، على سبيل المثال ، قد تصادفنا فى أكثر الحكايات اختلافا ، أو فى أكثر الموضوعات تنوعا .

وتعد سمة الانتقال خاصية مميزة للحكاية الشعبية . غير أنه ، فى الوقت نفسه ورغم هذه الخاصية ، يتحدد الموضوع عادة على النحو التالى : يؤخذ أى جزء من الحكاية (غالبا بالصدفة أو مما تقع عليه العين) ثم ينظر فى المسألة ، ومن ثم تلعب اللعبة . وعليه سنجد أن حكاية يوجد بها صراع ضد تنين ستسمى « الصراع ضد التنين » ، وحكاية يتدخل فيها كوشتشى (koscj (Kochtchei) ستسمى « كوشتشى » وهلمجرا ولكن ، لنذكر أن ليس هناك أى مبدأ يسود اختيار العناصر المحددة . وبما أن قانون الانتقال يشتغل فمن المحتتم - منطقيا - أن يصبح الخلط كاملا ، أو اذا شئنا كلاما أكثر دقة : نحن بازاء تقسيم متداخل . وتصنيف - بهذه الصفة - يغير دائما من طبيعة المادة موضوع الدرس . وتصنيف أيضا الى هذا ، أن المبدأ الأساسى للتقسيم لن يكون مطبقا الى النهاية ، وهكذا فإن إحدى قواعد المنطق الأولية تنتهك مرة أخرى . ولأزال هذا الوضع سائدا حتى اليوم .

وقد يصور هذا الوضع - الذى ذكرناه - المثالان التاليان : فى سنة ١٩٢٤ ظهر كتاب مخصص للحكاية للأستاذ الأوديسى فولكوف (٥) . ويعلم فولكوف ، فى أولى صفحات كتابه ، أنه يمكن أن يكون للحكاية المدهشة خمسة عشر موضوعا ، هى كما يلى :

١ - الأبرياء المطاردون

٢ - البطل بسيط العقل

٣ - الأخوة الثلاثة

٤ - البطل يصارع التنين

٥ - البحث عن عروس

٦ - العذراء الحكيمة

٧ - ضحية العمل السحري

٨ - صاحب الطلسم

٩ - مالك الأدوات السحرية

١٠ - المرأة الخائنة ، الخ

هذا الموضوع أو ذاك . وتورد هذه التنويكات أحيانا من أقل المصادر توقعا . وهكذا ، تراكت كمية ضخمة من التنويكات ، لم تكن موضع دراسة منظمة وقد انصب اهتمام المدرسة الفنلندية على انجاز هذه الدراسة . ومن ثم ، قام ممثلوها بجمع التنويكات الخاصة بكل موضوع من أنحاء العالم ومقارنتها ، ثم يرتبون المادة جغرافيا واثنوجرافيا وفقا لنسق مصاغ من قبل ، ويستخلصون النتائج - بعد ذلك - حول الهيكل الأساسى للموضوعات وحول انتشار تلك الموضوعات وأصولها .

غير أن هذا الاجراء يدعو عددا من الانتقادات . فكما سنرى فيما بعد ، فان الموضوعات (وخصوصا موضوعات الحكايات المدهشة) ترتبط ببعضها بعلاقات وثيقة . ولا يمكن الجزم أين ينتهى موضوع بتنويكاته وأين يبدأ آخر ، الا بعد دراسة متعمقة لموضوعات الحكايات وتحديد مضبوط للمبدأ الذى يحكم انتخاب الموضوعات والتنويكات . وهى شروط غير متوفرة . فضلا عن أنه لم يؤخذ فى الاعتبار انتقال العناصر . ذلك أن أعمال هذه المدرسة تأسست على مقدمة غير مدركة ، وهى أن أى موضوع هو كل عضوى يمكن فكه من كتلة الموضوعات الأخرى ودراسته على حدة .

بالطبع ، ليس التقسيم الموضوعى الكامل للموضوعات واختيار التنويكات بالشئ السهل . فان موضوعات الحكايات ترتبط ارتباطا وثيقا - بعضها ببعض - وتتشابك فيما بينها الى درجة تجعل هذه المسألة تتطلب معالجة خاصة قبل التصدى لتقسيم الموضوعات .

وما لم تتم هذه المعالجة فان الأمر يظل متروكا لذوق الباحث ، وسيظل التقسيم الموضوعى لموضوعات الحكايات ، بمنتهى البساطة ، غير ممكن .

ولنقف عند مثال . يورد بولته وبولفكا حكاية أفانا سييف المعنونة «بابا ياجا» (١٠٢)(٧) ثم يتبعها بأحالات الى مجموعة متنوعة من الحكايات تتعلق بالموضوع نفسه . وقد ضمت كل التنويكات الروسية المعروفة فى تلك الفترة ، حتى التنويكات التى استبدلت فيها بابا ياجا بالتنين أو بالفيران . الا أن حكاية موروزكو غير موجودة ،

ولكنه لم يقل لنا كيف حدد هذه الموضوعات الخمسة عشر . واذا فحصنا أساس التقسيم سنلاحظ التالي :

القسم الفرعى الأول معرف عن طريق العقدة (وسنوضح فيما بعد ماذا تعنى بالعقدة) . أما القسم الثانى فمعرف بطابع الشخصية ، والثالث بعدد الأبطال ، والرابع بلحظة فى مسار الحدث (L'action) الخ . إذن ، لا يوجد أى مبدأ يحكم التقسيم . ينتج عن هذا تشوش حقيقى . أليست هناك حكايات يرحل فيها ثلاثة اخوة (القسم الفرعى الثالث) بحثا عن عرائس (القسم الفرعى الخامس) ؟ ألا يستعمل أبدا صاحب طلسم هذا الطلسم فى عقاب زوجته الخائنة ؟ يحق لنا أن نقول - إذن - أن هذا التصنيف ليس تصنيفا علميا بالمعنى الدقيق للكلمة . انه ليس أكثر من فهرس اتفاقى ، مشكوك فى قيمته الى أقصى حد . هل يمكن أن يقارن ، حتى من بعيد ، مثل هذا التصنيف بتصنيف النبات أو الحيوان ؟ هذان التصنيفان اللذان لم يوضعا بناء على نظرة عجيلى الى مظهر المادة ، وانما وضعا بعد دراسة قبلية ومحكمة وطويلة على المادة .

وبما أننا قد مسسنا مسألة التصنيف وفقا للموضوعات لا يمكننا أن نمر صامتين على فهرس أنتى - أرنى للحكايات (٦) . وآرنى أحد مؤسسى ما سمي بالمدرسة الفنلندية . وليس هنا مجال ابداء رأينا فى هذا الاتجاه . ونشير فحسب الى أنه يوجد بين المنشورات العلمية لهذا الاتجاه عدد مهم نسبيا من المقالات والملاحظات على تنويكات

الخيوان ليس معترفا بها كحكايات بالمعنى الدقيق) . ونسأله - أيضا - عما إذا كان لدينا دراسة دقيقة لمفهوم « نوادر » تسمح باستخدامه باطمئنان ؟ (مثله مثل مصطلح « خرافات » عند فونت) .

ولن ندخل في تفاصيل هذا التصنيف وسنكتفي بالوقوف عند الحكايات المدهشة التي تكون فئة فرعية . ونلاحظ - بالمناسبة - أن ادخال مبدأ التقسيم الى فئات فرعية هو من فضائل آرني ، لأن التقسيم الى أنواع وأجناس وأجناس فرعية (genre, espèce, sous es pece) لم يدرس من قبل .

تنقسم الحكايات المدهشة - حسب آرني - الى الفئات التالية :

- ١ - العدو السحري
- ٢ - الزوج السحري (أو الزوجة)
- ٣ - المهمة السحرية
- ٤ - المساعد السحري
- ٥ - الشيء السحري
- ٦ - القوة أو المعرفة السحرية
- ٧ - عناصر أخرى سحرية

وبخصوص هذا التصنيف ، يمكن إعادة الانتقادات التي أخذت على تصنيف فولكوف كلمة بكلمة تقريبا . ما العمل ، مثلا ، في الحكايات التي تتم فيها المهمة السحرية بفضل مساعد سحري ، وهو أمر ملحوظ بوفرة ؟ وماذا عن تلك الحكايات التي تكون فيها الزوجة السحرية هي بالفعل مساعد سحري ؟

الحق أن آرني لم يحاول أن يضع تصنيفا علميا تاما - ان فهرسه مفيد كمعمل مرجعي ، وبصفته هذه فهو ذو أهمية عملية كبيرة . ولكنه ، من ناحية أخرى ، له مخاطره . فهو يعطى أفكارا خاطئة عن الأساسيات . فالواقع ، ان تقسيما محددا للحكايات وفقا لطرز تقسيم غير موجود ، ويبدو كل مرة عملا من أعمال الخيال . وإذا كانت الطرز موجودة ، فإنها ليست موجودة في المستوى الذي وضعها فيه آرني . وإنما توجد الطرز على مستوى الخصائص الهيكلية للحكايات المتشابهة ، وسنعود للحديث عن ذلك فيما بعد .

فلماذا ؟ اذ أن في هذه الحكاية - أيضا - نجد أن بنت الزوج المطرودة من البيت تعود اليه محملة بالهدايا ، وبالمثل تتسبب هذه الأحداث في ارسال البنت وعقابها . وأكثر من هذا : فإن كلا من موروزكو (Morozko) والسيدة هوللة (Frau Holle) تمثيل لفصل الشتاء ، غير أن التشخيص في الحكاية الألمانية تشخيص نسائي ، بينما هو في الحكاية الروسية تشخيص رجولي . ومن الواضح أن حكاية موروزكو فرضت نفسها ، بقوتها وحيويتها الفنية وثبتت نفسها نمطا خاصا للحكاية المتميزة ، بوصفها موضوعا مستقلا يمكن أن يكون له تنوعاته الخاصة .

من هذا المثال ، نلاحظ أنه لا يوجد معيار موضوعي لاجراء فصل بين موضوعين . فحيث يرى باحث موضوعا جديدا قد يراه آخر تنوعا عليه ، والعكس بالعكس . وفي هذا الصدد لم نقدم الا مثلا بسيطا جدا ، ولكن الصعوبات ستتضاعف بازدياد حجم المادة واتساعها .

وأيا كانت المناهج التي استعملتها هذه المدرسة فإنها تتطلب - بداية - اعداد قائمة بموضوعات الحكايات . وهذه هي المهمة التي أنجزها آرني . وقد دخلت هذه القائمة في الاستعمال الدولي ، وقدمت خدمة كبيرة في مجال درس الحكاية . وبفضل فهرس آرني أمكن ترقيم الحكايات . فقد أطلق آرني على الموضوعات طرزا ، وأعطى كل طراز رقما . وبذا أصبح في المتناول أن يكون للحكايات علامات مختصرة متفق عليها (بالاحالة الى رقم الفهرس) .

بيد أن الفهرس ، الى جانب هذه المميزات ، يحوى - أيضا - عددا كبيرا من الأخطاء الخطيرة : فهو - من حيث التصنيف - لم ينبج من المثالب التي وقع فيها فولكوف . فالتقسيمات الأساسية لديه على النحو التالي :

- ١ - حكايات الحيوان
- ٢ - حكايات بالمعنى الدقيق
- ٣ - النوادر (Anecdotes)

ومن السهل أن نتعرف على الجهد السابق في هذا التقديم الجديد . (من الغريب أن حكايات

وما هي معالم صورة هذا المجال كما تبدو أمام ناظرينا :

فى أكثر الأحيان ، لا يشغل الباحثون ، فى مقاربتهم لمشاكل الوصف ، أنفسهم بالتصنيف (فيسيلوفسكى) .

وعلى الجانب الآخر ، أولئك الذين توفرنا على التصنيف لا يصفون الحكايات بالتفصيل دائما ، بل يكتفون بدراسة بعض وجوهها (فونت) .

واذا اهتم باحث بكلا الجانبين ، فإن التصنيف لا يتبع الوصف ، وإنما الوصف هو الذى يجرى وفق خطة تصنيف تمت مسبقا .

ان فيسيلوفسكى لم يذكر الا أشياء طفيفة بالنسبة لوصف الحكايات . ولكن ما ذكره له أهميته البالغة . فقد كان فيسيلوفسكى يرى أن وراء تكوين الموضوع (Le sujet) مركب من الموتيفات (٩) . وأنه من الممكن لموتيف أن يدخل فى تركيب موضوعات مختلفة . (« الموضوع هو سلسلة من الموتيفات » وقد ينمو الموتيف فيصبح موضوعا » . « تتباين الموضوعات : قد تقتحم موتيفات بعينها بعض الموضوعات ، أو قد ينضم بعض الموضوعات مع بعض آخر » . « أعنى بكلمة موضوع ثيمة (Theme) تتحرك فيها - دخولا وخروجا - مواقف متنوعة ، أى موتيفات ») . فبالنسبة لفيسيلوفسكى : الموتيف هو الأولى والموضوع هو الثانوى ، والموضوع - عنده - عمل من أعمال الدمج الإبداعى .

لذا ، أصبح من الضروري أن يتوجه البحث نحو درس الحكايات وفق الموتيفات قبل كل شئ ، وليس تبعا للموضوعات .

ولو كانت دراسات الحكاية اتبعت وصية فيسيلوفسكى التى تدعو الى وجوب « فصل مسألة الموتيفات عن مسألة الموضوعات » ، التشديد لفيسيلوفسكى) ، لاخفت نقاط غامضة كثيرة (١٠) .

غير أن تعاليم فيسيلوفسكى ، بخصوص الموتيفات والموضوعات ، لا تمثل الا مبدءا عاما . فالتفسير المحدد الذى أعطاه لاصطلاح موتيف لم يعد مقبولا فى الاستخدام الآن . لقد كان الموتيف ،

ويترتب على تداخل الموضوعات ، وعدم إمكانية وضع الحد بينها بطريقة موضوعية خالصة ، النتيجة التالية : عندما يريد المرء ارجاع نص الى هذا الطراز أو ذاك فإنه - فى الغالب - لا يعرف أى الأرقام يختار . ان التراسل بين طراز ما ونص مرقوم ، فى أغلب الأحيان ، تقريبي . ومن بين الحكايات الخمس وعشرين ومائة المثبتة فى مجموعة نيكيفوروف توجد خمس وعشرون (أى ٢٠٪) لا تحمل أرقاما الا بالتقريب والانفق ، ويشير إليها المؤلف واضعا الأرقام بين قوسين (٨) . فكيف يكون الحال اذا أرجع باحثون متعددون الحكاية نفسها الى طرز مختلفة ؟

ومن ناحية أخرى ، طالما أن الطرز تتحدد بوجود حدث بارز ، وليس على أساس بنیان الحكايات ، وبما أن الحكاية يمكن أن تتضمن العديد من هذه الأحداث ، إذن نصل من هذا الى أنه يجب نسبة الحكاية نفسها الى طرز متعددة فى آن واحد . بلغت خمسة طرز فى إحدى الحكايات) ، وهذا لا يعنى بناتنا أن النص المقدم يتألف من خمسة موضوعات . ان اجراء محدد مثل هذا ، فى الحقيقة ، ليس الا تحديدا وفقا للأجزاء المكونة . وقد خرج آرنى على مبادئه ، بالنسبة لمجموعة من الحكايات ، اذ نراه ، بطريقة غير منتظرة وغير متسقة بعض الشئ ، يقفر من التقسيم حسب الموضوعات الى التقسيم حسب الموتيفات . وبهذه الطريقة حدد إحدى الفئات الفرعية وهى المجموعة التى أطلق عليها « الشيطان الغبى » . وعدم الاتساق هذا يمثل مرة أخرى الطريق السليم الذى يقود الى الحسد . وسنحاول فيما بعد أن نبين أن دراسة أصغر الأجزاء المكونة هى خير طرق البحث .

من كل هذا ، نرى أن تصنيف الحكايات لم يذهب بعيدا . علما بأن التصنيف هو أولى مراحل البحث وأهمها . ولنتذكر أهمية أول تصنيف علمى قام به « لينيه » بالنسبة لعلم النبات . ذلك أن علمنا لا زال فى المرحلة السابقة على « لينيه » .

ولنتقل الآن الى مجال آخر بالغ الأهمية فى درس الحكايات ، ألا وهو وصف الحكايات وصفا مدققا .

لديه ، وحدة حكى (قص) غير قابلة للتجزئ .
 « أعنى بالموتيف أبسط وحدة فى الحكى » .
 يتم الموتيف عن وجوده بواسطة تخطيطيته الحدية والتصويرية ، وهى حالة عناصر الميثولوجيا والحكاية - التى سنقدمها فيما بعد - وتتصف بأنها : غير قابلة لمزيد من التفكيك » . الا أن الموتيفات التى أوردها كشواهد كانت قابلة لمزيد من التفكيك . **ولو أن الموتيف كل منطقي ، لاصبحت كل جملة فى الحكاية موتيفا : (« كان للأب ثلاثة أبناء » : موتيف ، « غادرت بنت الزوج المنزل » : موتيف ، « صارع ايفان التنين » : موتيف أيضا ، وهلمجرا)** . كم كان يكون حسنا لو كانت الموتيفات غير قابلة للتفكيك بالفعل فقد كان هذا سيجعل من وضع فهرس للموتيفات أمرا ممكنا . ولكن ، لناخذ الموتيف التالى : « تنين يخطف بنت القيصر » (المثال ليس لفيسيلوفسكى) . انه ينقسم الى أربعة عناصر ، يمكن لكل منها أن يتنوع على حدة . فقد يستبدل التنين بكوشتشى أو بالريح أو بالشيطان ، أو بصقر أو بساحر . كما يمكن أن يستبدل الاختطاف بمص الدماء ، أو بأفعال أخرى ، ينتج عنها الاختفاء فى الحكاية . والبنت يمكن أن تستبدل بالأخت ، أو بالعروس ، أو بالروجة ، أو بالأم . ويمكن أن يعطى القيصر مكانه لابن القيصر ، أو الى فلاح أو قسيس . **نتيجة لهذا فاننا مضطرون ، على العكس من فيسيلوفسكى ، أن نؤكد أن الموتيف ليس بسيطا ولا غير قابل لمزيد من التفكيك** . ان الوحدة الحدية غير القابلة للانقسام لا تمثل كلا منطقيا أو جماليا . وأنا وان كنا نتفق مع فيسيلوفسكى على أن الجزء يجب أن يسبق الكل فى الوصف ، (وفقا لفيسيلوفسكى : الموتيف أكثر أولية من الموضوع بسبب منشئه الاول) الا أنه ينبغى علينا أن نحل مشكلة استخلاص العناصر الأولية بطريقة مغايرة لما فعله فيسيلوفسكى .

لقد فشل - أيضا - باحثون آخرون حيث فشل فيسيلوفسكى . وكمثال على هذا ، يمكن أن نشير الى أعمال «بيديه» ذات الاقتراب التقىمي المنهجى المعتبر (١١) . **فقد كان بيديه - بالفعل - أول من نوه بأنه يوجد فى الحكاية علاقة ما بين قيمها الثابتة وقيمها المتغيرة** . وقد حاول بيديه أن يشرح هذا بطريقة تخطيطية (Schématique)

فاطلق كلمة العناصر (éléments) على القيم الثابتة الأساسية ، ورمز لها بالحرف الاغريقى أوميجا . ورمز للقيم الأخرى المتغيرة بالأحرف اللاتينية . وعلى ذلك يكون تخطيط حكاية على النحو التالى :

$$w + a + b + c$$

ويكون تخطيط حكاية أخرى

$$w + a + b + c + n$$

وتخطيط آخر أيضا

$$w + L + m + n$$

وهكذا على هذا النحو . ولكن ، هذه الفكرة السلبية من حيث المبدأ تصطدم باستحالة تقديم تعريف دقيق مضبوط لهذه الأوميجا .

وظلت عناصر بيديه دون بيان ، هى وما تمثله موضوعيا ، ولا نعرف كيف يتم استخلاصها .

على العموم ، لم تشغل المشاكل التى طرحها وصف الحكاية الا القليل من الاهتمام ، تفضيلا للتعامل مع الحكاية باعتبارها كلا متحققا معطى . وبالرغم من أن الحديث يجرى منذ زمن طويل عن أشكال الحكاية فان فكرة ضرورة الوصف الدقيق لم تأخذ فى الانتشار الا فى أيامنا . والواقع ، أنه فى الوقت الذى تم فيه وصف المعادن والنباتات والحيوانات (وقد وصفت بدقة وقسمت الى رتب وفقا لبنائها) ، كما تم - أيضا - وصف سلسلة من الأنواع الأدبية (الخرافة ، القصائد الغنائية ، الدراما .. الخ) ، مازال درس الحكاية يتم دون وصف . وكان الدرس التوليدي للحكاية دون توقف عند أشكالها ، يبلغ أحيانا حد السخف ، كما أبان عن ذلك شك洛夫سكى (١٢) . ويذكر شك洛夫سكى - شاهدا على ذلك - الحكاية الشهيرة عن قياس الأرض بواسطة جلد حيوان ، حيث يكون لبطل الحكاية الحق فى أن يأخذ من الأرض بقدر ما يغطيه جلد ثور . ويقوم البطل بقص الجلد الى شرائط « ويغطى » من الأرض أكثر مما كان يتوقع الطرف المخدوع . فقد حاول « ميلر » ، مع باحثين آخرين ، أن يجد فى هذه الحكاية آثار نزاع قضائى . كتب شك洛夫سكى : « واضح أن الطرف المخدوع - وفى كل تنويعات الحكاية يقع خديعة ما - لا يحتج ضد وضع اليد على الأرض لسبب بسيط هو أن الأرض كانت تقاس عموما بهذه الطريقة . ان النتيجة شئ

مجاوز للمعقول . اذ لو كان قياس الأرض بواسطة احاطتها بشريط معروف في الوقت الذي يفترض أن حدث الحكاية وقع ابانه ، وكان معروفا لكل من البائع والمشتري ، لما وجد خداع بالفعل ، بل ولما وجد موضوع أيضا ، طالما أن البائع كان يعرف ما سيحدث . » ومن ثم ، فإن ارجاع الحكاية الى الواقع التاريخي دون فحص خصائص الحكاية كما هي يوصل الى نتائج خاطئة ، رغم الموسوعية الهائلة للباحثين الذين يهتمون لهذه المهمة .

على أية حال ، فإن أفكار فيسبيلوفسكي وببدييه تنتمي الى ماضى قد يبعد كثيرا أو قليلا . ومع أن هذين العالمين كانا مؤرخين للفولكلور ، فإن دراستهما الشكلية تمثل انجازا جديدا ، صائبا في أساسه ، غير أن أحدا لم يصقله أو يطبقه . وقد أصبحت ، في العصر الحاضر ، ضرورة دراسة أشكال الحكاية لا تثير أى اعتراض .

ان الدراسة الهيكلية لكل مظاهر الحكاية هي الشرط الضروري لدراستها تاريخيا .
ودراسة الالتزامات التي يفرضها الشكل هي التي تسير بداءة درس الالتزامات التي يفرضها التاريخ .

ان الدراسة الوحيدة التي تتوفر فيها هذه الشروط هي تلك التي تكشف عن قوانين البناء ، وليست تلك التي تقدم قائمة سطحية بالعمليات الشكلية في فن الحكاية .

وقد اقترح كتاب فولكوف المشار اليه سابقا وسيلة الوصف التالية : تنقسم الحكايات بديية الى موتيفات . وقد اعتبر الموتيفات هي : صفات الأبطال (« اثنان من أزواج البنات عاقلان » ، « الثالث أحمق ») ، والأعداد (« اخوة ثلاثة ») ، وأعمال الأبطال (« مطلب الأب الأخير » بأن يحرس أولاده قبره بعد موته - لا يحترمه الا الغر ») ، والأشياء (« الكوخ ذو ساقى الدجاج » ، « الطلاسم ») ، وما الى ذلك . وتوضع علامة متفق عليها لتمثل كل موتيف ، وهذه العلامة اما أن تكون حرفا ورقما أو حرفا ورقمين . والموتيفات التي تتشابه ، كثيرا أو قليلا ، تحمل الحرف نفسه مع اختلاف في الأرقام . ويشار هنا سؤال : اذا اتسق المرء حقا مع نفسه ، وقام بعملية ترميز

كاملة لكل مضمون الحكاية ، فكيف من الموتيفات سيكون لدينا ؟ لقد حدد فولكوف ٢٥٠ علامة تقريبا (لا توجد قائمة دقيقة) . ومن الواضح أن كثيرا من الموتيفات قد أهملت ، وأن فولكوف قد أجرى اختيارا ولكننا لا نعرفه . وبعد أن عزل فولكوف الموتيفات قام بتدوين الحكايات مترجما الموتيفات بصورة آلية الى علاماتها ثم قارن الصيغ الناتجة . وبالطبع ، الحكايات المتشابهة تعطى صيغا متشابهة . وقد شغلت التدوينات الكتاب كله . ان « النتيجة » الوحيدة التي يمكن أن نصل اليها من هذا الجهد هي تأكيد أن الحكايات المتشابهة تتماثل . وهذا لا يؤدي الى غاية ولا يلزم بشئ .

وهكذا ، يتبين طبيعة المشاكل التي درسها العلم . وقد يسأل القارئ قليل الخبرة : ألا يشغل العلم نفسه بتجريدات هي في جوهرها غير مفيدة على الإطلاق ؟ ألا يتساوى ان كان الموتيف قابلا أو غير قابل للانقسام ؟ وما الفائدة من معرفة كيفية استخلاص العناصر الأساسية وعزلها ، أو كيفية تصنيف الحكايات ، ومما اذا كان يتوجب درسها وفقا للموتيفات أو حسب الموضوعات ؟ ويود المرء أن تطرح مسائل ملموسة وفي متناول اليد أكثر من هذه ، وأن تثار مسائل

تكون في متناول جميع أولئك الذين هم مجرد محبين للحكايات : الا أن هذا المطلب الجازم مبني على خلل . ولنجرى قياسا . هل من الممكن أن نتحدث عن حياة لغة دون معرفة بأجزاء الكلام ، أى بضع مجسوعات من الكلمات نظمت وفقا لقوانين تحولاتها ؟ ان اللغة الحية هي المعطى الملموس ، أما الأجرومية فهي قوامها التجريدي . ومثل هذا القوام التحتي موجود في أسس العديد من ظواهر الوجود ، وعليه - بالتحديد - ينصب اهتمام العلم . ولا توجد واقعة ملموسة يمكن أن تقبل التفسير ما لم تكن هذه الأسس التجريدية موضع دراسة .

على أية حال ، فإن الدرس العلمي للحكاية لا يقصر نفسه على المسائل التي نتناولها هنا . ذلك أننا لم نتعرض الا للمسائل التي تخص المورفولوجيا . ولم نتناول ، على وجه الخصوص ، مجال الأبحاث التاريخية المتسعة . وقد تكون هذه الأبحاث التاريخية ظاهريا أكثر إثارة للاهتمام

التي لازالت مطروحة ، وتلك هي مشكلة التشابه بين حكايات العالم أجمع . فكيف نفسر أن حكاية الملكة الضفدعة متماثلة في روسيا وألمانيا وفرنسا والهند ، وعند هنود أمريكا ، وفي نيوزيلانده ، على الرغم من أنه ليس هناك أى تماس بين هذه الشعوب يمكن اثبات وجوده تاريخيا ؟ ولا يمكن تفسير هذا التشابه طالما أن لدينا صورة غير دقيقة لطبيعته . ان المؤرخ الذى تنقصه الخبرة بالنسبة لمسائل المورفولوجيا لن يرى التشابه حيث يوجد بالفعل . انه سيغفل التطابقات المهمة بالنسبة اليه لأنه لم يلحظها . وبالعكس ، فعندما يخيل اليه أنه لاحظ تشابها ، فان المتخصص فى المورفولوجيا يستطيع أن يبين له أن الظواهر موضوع المقارنة متنافرة تماما .

وعلى هذا النحو ، نرى أن درس الأشكال يحكم أكثر من مسألة . لذا ، لن نرفض هذا العمل التحليلي الشاق ذا المجد القليل ، والذي زال زائد التعقيد حيث أن معالجته تتم من زاوية شكلية وتجريدية . ان هذا العمل الجاد « غير المثير » هو الذى يؤدي الى اقامة أبنية تعميمية « مثيرة » .

من الدرس المورفولوجي ، وبالفعل ، شغل كثيرون بالمجال التاريخي . بيد أن السؤال العام المطروح بشأن معرفة مصدر الحكايات ظل اجمالا دون اجابة وبالقطع ، توجد قوانين تحكم نشوء الحكايات ونموها ، لكنها ما تزال تنتظر من يصددها .

وعلى النقيض ، سنجد أن مسائل بعينها كثر دراستها . ومن غير المفيد هنا سرد تلك الأسماء والأعمال . غير أنا نعيد تأكيد أنه لن تكون هناك دراسة تاريخية جيدة ما لم توجد دراسة مورفولوجية صحيحة . وإذا كنا لا نعرف فك حكاية الى أجزائها المكونة ، فانا لن نستطيع اجراء مقارنة مقنعة . وإذا لم يكن فى استطاعتنا اجراء مقارنات ، فكيف يتسنى لنا أن نلقى الضوء ، مثلا ، على العلاقات الهندية - المصرية أو على العلاقة بين الخرافة الاغريقية والخرافة الهندية ؟ وإذا كنا لا نعرف كيف نقارن بين حكايتين ، فكيف ندرس الروابط بين الحكايات والعقيدة ، وكيف نقارن الحكايات والأساطير ؟

وأخيرا ، فكما أن كل الأنهار تصب فى البحر ، فان كل مسائل درس الحكايات يجب أن تصل فى النهاية الى حل لهذه المشكلة الأساسية

لتمتعها ببعض المميزات الايجابية والنافية . فصفا « الادهاش » ترد فى تراث القص - الشعبي وغير الشعبي - كسمة تميز الحكايات التى يتجاوز منطق حوادثها وشخصياتها ومواقفها ومواقفها الامكانات الطبيعية للبشر وواقعهم المتيقن . وكثيرا ما نجد عبارة « حكاية مدهشة عجيبه وغريبة » توضع شعارا على هذا الضرب من الحكاية . وقد يجنبنا استخدامنا لاصطلاح « الحكايات المدهشة » الالتباسات والظلال القيمية والمفهومية لو استخدمنا مصطلحات مثل « الحكاية الخرافية » وما أشبه . وهى ، على أى الأحوال ، ترجمة للمصطلح الفرنسى : Les contes merveilleux أما بالألمانية فقد استخدم مصطلح Märchen واستخدام مترجم بروب الانجليزى مصطلح Fairy tales وان كان مترجم آخر أوثق استخدم مصطلح The Wondertale .

(★★★) هى مجموعة الحكايات التى سيعتمد عليها كمادة لدراسته ، كما سيتضح فيما بعد .

(١) M. Speranski, Russkaja usnaja slovesnost, Moscou, 1917, p. 400.

[الادب الشفاهى الروسى]

(★) نضيف الى شرح المؤلف لمصطلح « مورفولوجيا » فصل ابانة : ذلك أن البادئة « مورفو » ، ذات الأصل اليونانى ، ذات صلة اشتقاقية بالاله مورفيوس ، اله الاحلام فى الاساطير الاغريقية . وهى ، على أى الأحوال ، تشير الى الصورة ، أو الشكل ، الذى تتبدى عليه الكائنات ومظاهر الوجود .

ونضيف الى المثال الذى ذكره من العلوم الطبيعية مثالا من العلوم الانسانية : فالبحت المورفولوجي فى علم اللغة - مثلا - يعنى ببيان أجزاء الكلام ، وتقصى الصيغ التى تتماورها الكلمات ، وتحرى التغيرات التى تلحق تلك الكلمات واستخلاص القوانين والقواعد التى تحكم كل ذلك .

فالدرس المورفولوجي للظواهر - اذن - مستوى أولى وضرورى يؤسس لى مستوى دراسى لاحق ، وليس بديلا يكتفى به .

والدرس المورفولوجي أمر والتحليل البنوي أمر آخر رغم العلائق التى تربط بينهما .

(★★) لست راضيا ، تمام الرضى ، عن هذه الترجمة : « الحكايات المدهشة » ، ولكنى آثرتها - على الأقل اجرائيا -

- Vladimir Propp, «Morphologie du Skazki, Leningrad, Nauka, 1969) par 1970.

A.I. Nikiforov, Skazochnye materialy zaonezhia sobrannye, V. 1926, godu.

[حكايات من شواطئ بحيرة اونيجا ، جمعت سنة

[١٩٢٦ •]

Skazochnaja Komissiya, V. 1926 g. Obzor rabot, Leningrad, 1927.

A.N. Veselovskij, Poetika sjuzhetov.

بوينيقا الموضوع Sbranie Sochinenij, ser.1 (Poetika, t. I., VYP. 1, Sam. Pétersburg, 1913, p. 1-133).

(١٠) ارتكب فولكوف خطأ فادحا بقوله : « يعد

الموضوع هو الوحدة الثابتة ، وهو نقطة البدء الوحيدة

الممكنة في درس الحكاية » - (فولكوف : الحكاية ، ص ٥).

ونجيب عليه بالتالي : ان الموضوع ليس « وحدة » ، وانما

هو مركب ، وليس ثابتا بل هو متغير ، واتخاذ نقطة بدء

في درس الحكاية أمر غير ممكن .

Cf. S.F. Oldenburg, «Fablo vostochnogo (١١)

proishozhdenija.» [الأمثلة ذات الأصل الغربي]

(Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshchenija, cccxlv, 1903, no. 4, fasc. 11, p. 217-238)

حيث يجد المرء تقريرا أكثر تفصيلا لمنهج بيدييه .

V. Chklovski, teorii prozy, (١٢)

موسكو-Leningrad, 1925, [نظرية في النثر] p. 24.

Conte», Traduit de Russe (Morfologija Marguerite Derrica, Poétique/Seuil, Paris,

J. Bolte und G. Polivka, Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmaerchen der Brüder Grimm, Bd I-II, Leipzig, 1913, 1915, 1918.

(٣) هذا التصنيف المقترح من ف.ف. ميللر يتوافق

- في الجوهر - مع تصنيف المدرسة الميثولوجية (حكايات

ميثولوجية ، وحول الحيوانات ، والطبائع) .

W. Wundt, Volkerpsychologie, Bd. II, Leipzig, 1906, Abt. 1, p. 346.

A. Aarne, Verzeichnis der Marchen-sjuzhetoslozheniju narodnoj skazki t. I, Skazka v.likorusskaja, ukrainuskaja, belorusskaja. (٩)

[الحكاية : أبحاث في تكوين الموضوع في الحكايات

الشعبية • م ١ ، الحكاية الروسية ، والأوكرانية ،

والبيلوروسية] • أوديسا ، ١٩٢٤ •

A. Aarne, Verzeichnis der Marchen-typen, Folklore Fellows Communications, no. 3, Helsinki, 1911.

وقد ترجم هذا الفهرس وأعيد طبعه وطبعته الأخيرة تحت عنوان :

The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography.

وقد ترجم طومسون فهرس آرنى ووسعه في سلسلة :

F.F.C., no. 184, Helsinki, 1964.

(٧) الأرقام التي سنوردها منذ الآن بالأحرف المائلة

تمثل أرقام حكايات الطبعة الأخيرة لمجموعة أفاناسييف

Narodnye russkie skaski)

الحكايات الشعبية الروسية ، ج ١ - ٣ ، موسكو ١٩٥٨ •

مجلة الفنون الشعبية

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كما

ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور الفوتوغرافية

المسجلة من الميدان لأحد مظاهر الماثورات الشعبية المصرية

أو العربية أو العالمية •

حكاية



جمع وتدوين وتعليق
محمد حسين هلال

على ما توحواوا الله (لا إله إلا الله)

كان مره راجل صياد ، زمان والضياد ده وجه في يوم من ذات الأيام يقول
لبنته : يا بنتي أنا ها ارمى الشبكه على ذمناك ، طاعت فاضية ليكني ، طاعت مليانه
ليكني .

قالت له : روح يا أبني توكل على الله ، واستعن بالله (٢) ، فخاب بعضه الراجل...
لامؤاخذه - رمى الشبكه (...) (٣) فطاع في الشبكه صنابوق قعايشا ، لآخر
فتاه .. الصنابوق ماماك ! ! فراح صاحبه ، وطاع على بره ، شاله على بره ، وروح
ع البيت .

فبنته بصت لآته جايب صنابوق ! ! ايه ده يا أبي ؟ !

والله يا بنتي دا اللي طاع النهاردة على ذمناك ! ! فيه ماولك ليكني (٤) ؟ !

فيه قنيل ليكني ؟! فَنَزَلُوا الصندوق قالت له : طب افتحه :- قال لها :
لأ دا على ذمتك انتى ، تفتحيه انتى برضه بايدك .

فجابت أجنه وثماكرش وبتاع (٥) . . وبتفتح الصندوق .. فتحتة
لتعرا الصندوق كله جواهر !! البننت شافت الصندوق كله جواهر ! .
والراجل شاف الصندوق كله جواهر !! فالسر الإلهى طلع ؛ بتاع الراجل
فالبننت تعمل إيه ؟ خدت جوهره واحده ، وأبوها كان له صديق ، راجل
جواهرجى مسيحي ، كان لما يعدى معاه شوية سمك يديهم للراجل ده .
فخدت جوهرايه (٦) ، وراحت للراجل الجواهرجى (فطلعت جوهره
عرضتها على الجواهرجى ، الجواهرجى خدتها واستعجب ليها ! ! ملهاش
وجود فى الدنيا - منغيش مثل الجوهره دى أبدا ! ! منين يابنتى الجوهره
دى . . وبتاع)

فطبعها - لامؤاخذه - البننت خدت جوهره واحده من الصندوق ، ودارت
الصندوق (٧) ، وراحت للجواهرجى اللى بيقيم عنده أبوها قالت له :
يا عم امسكندر مثلا ، قال لها : نعم . قالت له : البقيه فى حياتك ،
قال لها فى مين ؟! قالت له : فى أبويا ، قال لها : يابنتى دا معدى عليا
الصبح !!؟ قالت له : ماتقوليش (٨) دا معدى عليك الصبح ، أو معدى
عليك الوقت ، الموت أقرب من رمش العين ، والكائن كده . قال لها :
طب يابنتى هتعملى إيه ؟

قالت له : أبويا وصّرانى وصيه ، قال لى يوم ما أموت إدى الأمانة
دى لعمك امسكندر ، واللى هيديهواك (٩) كفنيتى بيه .

فمسك الجوهره من البننت ، لقها تساوى ألوف من المال ،

قال لها : طب افتحي حجرك ، فتحت حجرها ملاحولها من المال (١٠)
خدت البننت المال ، وطلعت كفنت أبوها أعظم كفن ، عملت لأبوها
أربعين ليلة بالصبيته (١١) ، ماتملمش لاملك ولا وزير فى قلب البلد



وخلص منها رأس المال . تعمل ايه ؟
 خدت جوهره ثانيه ، واحده ، وراحت له ،
 يا عم اسكندر ، نعم ، قالت له : ما
 رأيك ؟

قال لها : والله يابنتي أبوكي لو كان
 خلّف أربعين راجل ماكانوا عملوا الليله
 اللي اتعملت لأبوكي ، وانت جزاكي الله
 كل خير ، قالت له : والله أنا بانعيش (١٢)
 مطرح ماكان بينام لقيت أمانه زي اللي
 كنت جبتها لك ، فدّي (١٣) اللي ها
 اتعيش منها على قيد الحياه ، فمممكن
 تسمعدي ؟ فميمك الجوهره ، لقها
 تساوي قد اللي فانت ، تلت أربع
 مرات ! !

قال لها : افتحي حرك افتحي .
 فتحت حجرها ، ملالها حجرها من
 خيرات الله ، وخدت بعضها وروحت .

الحراميه اللي في البلد شافوا البنت
 دي ، عملت لأبوها ميتم (١٤) ماعملشي
 لاملك ولا وزير ، فجه شيخ المنسر (١٥) ؛
 شيخ الحراميه قال لهم : يا جدعان بنت
 الصياد بتاع السمك ! تعمل لأبوها أربعين
 ليله ماعملشمش لاملك ولا وزير ! ! البنت دي
 عندها مال لا ياكله حطب ولا نار النهارده
 تعملوا ترتيبيكم وهنط . نسرقها .

فرد واحد فيهم قال له : بدام نأظب عليها ، ودى بنت ملهاش حد ،
لايها أخ ولا أب ، ولا حد معاها ! مَتَقَدَّرُ القرشيين اللي كانوا معاها
افترخت بيهم لأبوها ، وأصبح معندهاش حاجه ، هننط. عايها تتخفن
مننا (١٦) ، تموت ناخذ ذنبها في رقبتنا ، يبقى حرام !! الجدع اللي
يعمل ملعوب (١٧) ويتجوزها على سنة الله ورسوله ، ويعرف اللي وراها
ايه ؟ ونبقى نسرقها . قال له : طيب (١٨) مين اللي هيعمل الملعوب ده ؟ قال
لهم شيخ المنسر : طب سيبوا لي أنا الموضوع ده ، فسابوا له الموضوع .

فجه شيخ المنسر ، طبعاً الحرامية في البلد هايبيتوش أنفسهم
جرابيع (١٩) ، شحاتين، بيسألوا الله ! لأ الحرامى بيكون نزيه (٢٠) .
فجالها (٢١) قبل الفجر مايدن بساعه ، فخبط ع الباب (طخ طخ تك
تك تك) (٢٢) قالت مين بالباب ؟ ! قال لها ادينى مما أعطاكم الله ، سائل
وعلى باب الله (٢٣) ، فين اللي يجزيها مما أعطاكم الله ؟ ! حفنت بايديها
الاثنين وادت له ، خد منها ومشى . فجالها تانى يوم قبل الفجر
مايدن بنص ساعه ، فخبط ع الباب (تك تك تك) قالت مين بالباب ؟ !
قال لها : سائل وعلى باب الله ، واديني مما أعطاكم الله . حفنت حفنه
برضه (٢٤) ، خد بعضه ومشى .

فتالت يوم جه ، قبل الفجر ما يدن بربع ساعه ، الناس طبعاً لسه (٢٥)
ماطلعش المجر ، فخبط ع الباب (تك تك تك) قالت مين بالباب ؟ !
قال لها : سائل وعلى باب الله واديني مما أعطاكم الله . حفنت وبتديله (...)
فراح قابض ايدها اليمين من هنا (٢٦) قالت له : إخص عليك (٢٧)
يامجرم ياسافل ، بنهسك إيدى كده ايه ؟ ! قال لها : أصل أنا بالعربى مش
شحات ، قالت له : أمال أنت ايه ؟ ! ! قال لها : أنا بالعربى
طالب القرب منك وعازب أتجوزك ، فجيت لك بالليل ، لافى مش
لافى لك أب ، ولا لافى لك خال ، ولا لافى لك عم ، ولاخاله ،
ولا أم ، ولاخذ أخطبك منه ، فأنا جايلك والدنيا هس هس (٢٨)

تقبلي ايديا ؟ قالت له : آه !! راحت السَّكْرَةُ وَجَتْ الفَكْرَةَ ياشاطر ،
فَنَحَتْ عيني على حاجه اسمها جواز ، بصراحه أنا عاوزه أتعوز ،
معاك من المال كثير ؟ قال لها : معايا ألف محبوب (٢٩)

قالت له : وآدى عليهم كمان ألف محبوب ، بس بشرط. فيه راجل
في اسكندريه ، خياط ، بيشك الشكه ويضحك ، ويشك الشكه ويعيط
تروح تسأله ده بأى سبب ، وتجيبي لي حكايته من طق طاق اسلاو عليكو
وأنا أتعوزك ، ماجبيلش حكايته ايه ؟ ماتجيش عند بيتي ، قال لها :
حاضر . (دا الحرامي)

فخد بعضه صاحبنا ، وخذ منها الألف محبوب ، صَبَحُ الصَّبِيح قطع (٣١)
ونزل ع اسكندريه كانت قالت له : الخياط ده دكانه على أربع مفارق (٣٢) ،
والدكان ليها أربع أبواب ، وبيشك الشكه ويضحك ، ويشك الشكه
ويعيط !! فخد بعضه ونزل ع اسكندريه ، في الوصف ده ، الشارع أربع
مفارق والدكان ليها أربع أبواب ، فَلَقَاهُ بيشك الشكه ويضحك ، ويشك
الشكه ويعيط !! طب يسأله بأى سبب ؟ !

فراح محود عليه ، خذله حنة قماش ، وعود عليه ، قال له : ياعم
ياخياط قال له : نعم . قال له : والله أنا غريب ، مش من هنا ، ممكن تخيط لي
الجلابيه دي علشان ألحق القطر المصري ، فاضل له ساعتين :

قال له : اقعد يابني نص ساعه وخذ جلابيتك وامشي
قال له : حاضر . قعد - لامؤاخذه (٣٣) - بيخيط له ، في الجلابيه ،
يشك الشكه ويضحك ، ويشك الشكه ويعيط !! قام المصري بص له
كده ، الحرامي ده ، وقعد يتصعب عليه قوى (٣٤) . قام الخياط بص له
وسُكَّتْ . تاني مره ، بيشك الشكه ويضحك ويشك الشكه ويعيط !!
قام الحرامي برضه بص له ، واتصعب عليه قوى ، قام الخياط بص له
وسُكَّتْ . ثالث مره بيتصعب عليه قوى !

قال له : قول لي يا أخويا انت جاي تخيط. جلابيتك ، وألا جاي
تمصص لمون ؟! (٣٥) ايه حكايته ؟!

قال له : والله إن صدق القول أنا جاي أسألك ، بتشك الشكه
وتفصحك له ؟! وتشك الشكه وتعيط ليه ؟! قال له : جاي منين بسلامتك ؟
قال له : جاي من مصر (٣٦) . قال له : وجاي تسألني أنا مخصوص ؟!
قال له : آه . قال له : علي ماتوحدوا الله (لا إله إلا الله) (٣٧)

قال له : يا ابني أنا ... أولا فيه راجل في الهند . واقف على ترابيزه ،
وفوق الترابيزه كرسى ، وماسك بدله كنوزى (٣٨) ، وميت محبوب
وبيقول ياللى يضربني بالجزمه دى ، ميه على الخد ده ، وميه (٣٩) على الخد
ده ، وياخد ميت محبوب والبدله الكنوزى ، وأقول استاهل (٤٠) .
تروح تسأله ده بنأى سبب ، وتجيبنى وأنا أقول لك على حكايته . قال له :
كده ؟ ! قال له : آه ، قال له : ماشى (٤١) .

بات عنده تلك الليله ، وخذ بعضه وصبح نزل على الهند (تك) (٤٢)
لقى صاحبه واقف على شارع بسبع مفارق ، وحاطط ترابيزه ، وفوق
منها كرسى زى اللى بيقول أخلع الأسنان (٤٣) . وماسك بدله بتاعة
ماوك ، وميت محبوب في إيده وفردة برطوشه (٤٤) قديمه ، (تك)
وبيقول : يا اخواننا اللى يضربني ميه ع الخد ده ، وميه ع الخد ده
وياخد ميت محبوب ، والبدله الكنوزى وأقول استاهل . فحود عليه . قال له :
يا عم انت ! قال له : نعم ، قال له : بفلوسك ! وبدله كنوزى بتاعة
ملوك ! وعاوز تنضرب بالنعال على الخلقه الشريفه ! وكمان تقول استاهل ! قال
له : آه . قال له : طب قصتك ايه ؟ والعاشق في جمال النبي يصلى عليه (صلم ٤٥)
قال له : عاوز تعرف حكايته أنا ؟ قال له : آه . قال له : انت منين ؟

قال له : من مصر ، قال له : جاي مخصوص تسألني أنا يا أخويا ؟! قال
له : آه . قال له : يا ابني فيه راجل في اليمن ، واقف وقفتي دى ، وعلى شارع



بسمیع مفارق ، بیصحن الجواهر ویدریها فی الهوا (٤٦) ، ویقول له :

« ضیع یاهوا ولا یضیعه الآنذال » تروح تسأله لماذا یفعل کده ؟ !
وتعالی أقول لك علی حکایتی ، إذا کنت جای من مصر تسألنی أنا .

قال : یانهار اسود لسه فیها الیمن !!؟ طب والفلوس علی قد الیمن
وإن رجع هیرجع ماشی ؟! یاحول الله !

فبات عنده تلك اللیله وصبح نزل علی بتاع الیمن لقی الوصفه
اللی وصفها له مطبوظ .

— ده بیصحن الجواهر ، ویدریها فی الهوا !! أمان لو سأتیه أنا !
ده هیصحنی أنا ویموتنی !! قام وقف جنب عامود بتاع نور ، وقعد یتفرج
علیه ، صدحن جوهره واتنین وتلاته ، فربنا ألقى علیه بالنوم فنام .

فالیمنی نازل بیستریح کده ، بیتلغت وراه لقی غریب ، واقف ع العامود
ونایم ، وعادة الغریب فی البلاد دی بیبان ، فراح له ، زغده کده فی
جَنَابِه (٤٧) ، قال له : هوووه . قال : أشهد أن لا إله إلا الله وأشهد
أن محمدا رسول الله !! نعم ، قال له : إیش جابک فی بلادنا هون ؟! (٤٨)

قال له : والله إن صدق القول أنا جاي من مصر أسألك بتصحن الجواهر وتدريبها في الهوا بأي سبب ؟ قال له : جاي من مصر مخصص عشان تسألني أنا ؟ قال له : آه على ما توحلوا الله (لا إله إلا الله) .

خده ضيفه عنده ، عشا .. عشا ، من أحسن ميه وسقاد ، وخد بواجبه تمام التمام . قال له : يا ابني عايز تعرف حكايتي بالمظبوط ؟ قال له : أيوه .

قال له : أنا كنت مصاحب أربعين صاحب ، إن جيت لنفسى رغيف عيش .. أجيب لهم أربعين رغيف . إن جيت لنفسى بدلة هدوم ... أجيب لهم أربعين بدلة . إن جيت لنفسى جوز جزمه .. أجيب لهم أربعين جوز جزمه . ضيعت (٤٩) على نفسى جنيه ... أدبهم أربعين جنيه .. ضيعت مالى ومال أبويا على أصحابي ، لابقى حياتي باليمين ولا بالشمال ، بقيت أخش (٥٠) القهوة دى الصبح مامعيشى حق الاصطباحه (٥١) : ساعة ما يشوفوني .. جري .. نضيف طبعا (٥٢) ؛ مامعيشى حاجه .

- ولا يا حميدو .. ولا يا محمد .. ولا يا فلان .. نعم .

- ابن المقطوعه جاي هناك أهه ، يلا بينا .. نخلع (٥٣) .

يسيبوني في القهوة ، والقهوجى (...) (٥٤) مهما نحسن عليه ، وجيت انكسرت في طلب أو اثنين « أيوه . . نعم .. أيوه .. طيب » (٥٥) هيفضحك في الشارع !! فبقيت أخاف أقعد هنا ، أخش القهوة مالمعيش حد يطلب لى من صُحبانى ! ! أمشى ! فتضايقت .. أعمل ايه ؟ !

عاوز أموت أمى ... وأنا هاموت وراها : لأن لو أنا مَوْتُتْ نفسى وانتحرت

أمى هستنى ليا معار (٥٦) ، فاعمل ايه ؟ !

حدوت على أمى في البيت .. قلت لها : ياماما ، قالت لى : نعم .

قلت لها : اغلى لى حلة ميه ، وخليها تفرق (٥٧) لما تتكلم بالثلث .

قالت لى : هيه الميه بتفرق ! بتتكلم بالثلث بتقول ايه ؟

قلت لها : يا أمي إذا غلت الميه . بتقول لما تغلى :

أسايا مني وبني وأنا اللي بناري انجريت

والعشق مني انتحر وأنا اللي بناري انكويت

فأمي سمعت الكلام ، وغَلَّتْ الميه لما بقت الميه بتشيل الحله من عليها
وتحط ، وتنطق . قالت لي : يا ابني الميه اتكلمت ، تعالى شوف عاوز ايه ؟ !
فرفعت الغطا بقميصي ، وهاجيب أمي من شعرها ، وأحطها وأنا وراها
بنفس الموته ، فأمي شافتنى كده قالت لي : ارجع (بصوت قوى) .
فابن الحلال إيدته تكش على طول ، وبوالوالدين ايه ؟ إحسانا (٥٨) . فكشيت .
قالت لي : بتعمل كده ليه ؟ ! قلت لها : عاوز أموتك وأموت أنا بعدك
لأن أنا لو مت الموته دى قبل منك .. انتى هتستنى ليا معار لأن أنا لابقى
حياتى باليمين ولا بالشمال . قالت لي : ياواد انت بقيت راجل ؟ ! قلت
لها : راجل ونص يا أمي .

خدتني ، نزلتني على جربيل (٥٩) طوله ييجي عشرين متر ، وعرض
الجربيل تلاته متر في ارتفاع تلاته متر ، ومليان صناديق من الجواهر .

قالت لي : دا بقيه مال أبوك ياولد ، إن ضيعت ده ماتورنيش وشك تاني

فنزلت على الجربيل ، تاجرت المتاجره بتاعة أبويا ، رديت جميع
أموال أبويا كما كانت ، رديت الجربيل كما كان ، المكسب اللي بيجيني
النهارده آخذ نصه ، بدال ما أقول لهم ياولاد الكلب .. يا صيع .. ياللي
مش عارف إيه ؟ نهار ما كنت بأخش القهوه ماحدش يطلب لي فنجان قهوه ..
واحد يضربني بسكينه ، أضرب واحد بسكينه ! أخش السجن ! أفقهم
أغيظهم بايه ؟ أصحن الجواهر ، وادريها في الهوا واقول له :

« ضيع يا هوا ولا يضيعه الأندال »

دى حكايتى ياشاطر ، قال له : عذاك العيب !

بات عنده تلك الليلة ، إداله اللى فيه النصيب (٦٠) ، وخذ بعضه ونزل ، نزل على مين ؟ على بتاع الهند.

قال له : سلامو عليكم ، قال له : سلام ورحمة الله وبركاته ، من أنت ؟!

قال له : أنا اللى بعتنى لبشاع اليمن ، قال له : ما قال لك ؟

قال له : كذا وكذا وكذا ، وجيت من عنده وكرمنى ربنا والحمد لله ، وعاوزين نعرف انت حكايتك ايه بالصلا ع النبي ؟

قال له : حكايتى أنا ياشاطر ، أنا كنت راجل جَمَّال ، وعندى من الجَمَّال جملين ، بصيت فى يوم من ذات الأيام ، طُبُّ عليا راجل ضيف قال لى : يا جمَّال قلت له : نعم . قال لى : أنا ضيفك . قلت له : حق الله (٦١).

خدتاه ضيفته ، وديته البيت ، وعندما رحت أجيب للضيف لقمة ياكل ، لقيت الضيف ربنا ألقى عليه بالنوم فنام . قلت عقبال الأكل مايسموى أصحى الضيف ، الأكل اسموى ، فبصحى الضيف.

- ياعم يا ضيف قوم كُلْ لك لقمة ، قال لى : نام وأنت ساكت . (بغضب) قلت له : قوم كل لك لقمة ، انت جاي من الطريق تعبنا قال لى : باقول لك نام وانت ساكت أحسن لك ، أحسن أضرب صُبَّاعى فى عينك - البعيد - أقلمها

قلت : الله ؟! هو دا ضيف وألا فتوه ! أيه الحكايه ؟ !

- ياعم قَوْمُ كُلْ ! قال لى : قلت لك نام ، وماتنيهاش تانى (٦٢)

فقلت أقول لك الضيف مكروم لأجل النبي ، سببه ، خليه يبيت الليلة للصبح ، والصبح يتوكل على الله . فسبته نام.

فجالى فى نهى الليل بالظبط ، ولقيته صحى !! قال لى : يا جمَّال

قوم شد ع الجملين . قلت : الله ! هو ده ضيف وألا فتوده ! وألا عاوز
الجملين ! ابن الليل مايخافش (٦٣) ، قمت شديدت على الجملين . قال لى
ياراجل ياجمال قلت له : نعم ، قال لى : خليك أنت بقى من قدام ،
وأنا من وراك ! قلبى لعب فيه الفار (٦٤) ، يضربنى بحاجه من ورا ويأخذ
بمنى الجملين فى نص الطريق ، فابن الليل مايخافش ، مشيت معاه ، فجبه
على النهار ماهيش تمشق (٦٥) ، قال لى : ياجمال خطبك أنت من ورايا ،
وأنا دليل من قدام . مشى دَلِيل مِسَكْتُ قلبى بايدى ، النهار طلع علينا
بخير وسلامه . قال لى : ياجمال بَرَكَ الجمدين هنا أهه ، بركت الجملين
هنا هه . بصيت لقيت اتفتح من خيرات الله العظيمة !! راح محمل
الجملين ، طَلَعَ بدله بتاعة ملوك ، طلع مُكْحَلَه يتكحل بيها الأعمى يفتح
على طول ، ومال وجواهر كتير . قال لى : ياجمال .. جمل من المال ده
علشانك ، والبدله الكُنُوزى دى علشانك ، ومن السنه للسنه هآجى أزورك
هذه الزواره فى تلك الليله عشان انت امستحملتنى وهنتك فيها (٦٦) وانت
امستحملتنى . فأننا أعمل ايه ؟ طماع والطمع وحش ، عاوز آخذ الجملين ،
والمكحله كمان دى أهم من كل حاجه ، أعمل ايه ؟ رحت ماسك شويه
تراب ، ورحت عافصه فى عَيْنِيَه (٦٧) ، وهامسحب الجملين
قال لى : إخص عليك ياخاين برضه تعمل كده !!؟ عمل بالمرود يمين
وشمال ، فَتَّحْ .

قال لى : فى نظير الليله اللى أنت بَيَّتْنِي عندك فيها ، خُذْ جمل من
المال والبدله الكُنُوزى دى ، وقطعت بعادتك ، معدتش آجى أزورك أبدا (٦٨)
فخذت الجمل من المال ، والمال كله راح ، كان آخر السنه هيجينى غيره !
وهيطبَّقَ عليه غيره وغيره ، دانا اللى قطعت بعادتى ، فباقول ياللى يضربنى
ميه ع الخد ده ، وميه ع الخد ده ، ويأخذ ميت محبوب والبدله الكُنُوزى
وأقول أستاهل ، أصل أنا اللى ضيعت نعمتى ، وزوارتى كل سنه ...
قال له : لا - عندك حق تضربُ ميت جزمه - البعيد (٦٩) .

بات عنده تلك الليلة ، ونزل على مين ؟ على بتاع
 امسكندوبه ، الخياط . قال له : سلاموا عليكمو ، قال له : سلام
 ورحمة الله وبركاته ، ماذا أنت ؟ ! قال له : أنا اللي بعثنى لبتاع الهند ،
 وبتاع الهند بعثنى لبتاع اليمن ، وبتاع اليمن قصته من طوق لسلامو
 عليكم كده ، وبتاع الهند قصته من طوق لسلامو عليكم دى دى
 دى ، كَرَّهُمْ لَه قوامك . (٧٠) قال له : مطبوط ، عاوز تعرف حكايتى
 أنا يا شاطر ؟ . قال له : آه ، قال له : ايه على ماتوحدوا الله (لا إله إلا الله) .

قال له : يا شاطر أنا راجل خياط متجاوز واحده بست ، بقى لها أربعين
 سنه معايا مخلف منها خمسة جدعان ، يشرحووا القلب الحزنان ، قال له :
 كويس .

قال له : أقل واحد فى مرتبه بياخد له ميت جنيه ، قال له : كويس .

قال له : بصيت فى يوم من ذات الايام ، وأنا قاعد لقيت جنازه
 معدنيه ، مرأتى ماشيه ورا الجنازه ، شايله الطين ومترهه ، وحاجه فظيحه (٧١)
 ويتقول يا جملى ، يا سبعى . قلت يانهار اسود !! عامله أقوى من صاحب
 الميت ، قلت ايه ده ؟ ! يكون حد من العيال مات ؟ ! قمت متقصص مين
 اللى مات ؟ (أبص فى الميت مش لاقى حد قريبى مات ! (ابنة للراوية)
 لامن شارعنا ! ولا من حارتنا ! ولا من معرفتنا ! ولا من بلدنا ! ولا نعرف
 اسمه ! ولا من عيلتنا خالص ! طب مرأتى عامله كده ايه ؟ ! !

اتخفيت بعبايتى ، ومشيت ورا الجنازه ، لما مشيت ورا الجنازه
 لقيت مرأتى استخبت فى قلب حوش (٧٢) ، أنا شفتها استخبت فى حوش
 رحت أنا كمان مستخبي فى حوش (ما هو قال ايه ؟ اذا هاتبع الميت ده
 أشوف ايه نهاية الكلام ، وأشوف مرأتى ايه مبهده نفسه ، ومقطعه
 فى هدومها ، وايه اللى حاشرها !! وهانشى لغاية نهاية المدفن ، وأشوف
 ايه الحكايه ، فلما دخلت المدفن) * دخلت الجنازه التراب ، أول ما دخلت

الجنائز التربة ، مراته استخبت في حوش ، أهل الميت قرؤوا على الميت ، وأجروا وخذوا بعضهم ومشيئوا (٧٣) هيه بقى ، طلعت م الحوش بتاعها ، شالت المجاديل (٧٤) ، وسجبت الميت من رجاليه ، وهم هم هم ، كلت الميت ! أنا شفنت كده !! يا لطيف !! صاحبنا شاف هذا المنظر ، طبعا خاين يروخ البيت ، يعمل ايه ؟ ! خلاص . فقال أقولك ياواد لما اكتشف إنها غولة ، وخذ بعضه طبعا - لامواخذه - وروخ الدكان قعد ، وبعت مع الولد ، شوية خضار ، مع شوية بطاطس ، على شوية لحمه وقال له : اجري قول لمرات عمك ، عمى جاى يتغدى النهارده هو وولاد عمى ، فتحضري الأكل قوام .

الراجل يعمل ايه ؟ لف على ولاده الخمسه فى وظايفهم ، المهم وقال لهم : لازم نجتمع النهارده ، ونتغدى مع بعضينا . فالعيال طبعا قالوا إيه ؟ الله ! هو أبونا بيودع مننا وألا إيه ؟ ! أحسن أبونا يكون هيجرى له حاجه . فسمعوا الكلام - ولأذ حلال . وروخوا مع أبوهم . - هانى يامرت ناكل . قلدت الطبلية (٧٥) ، قدمت الأكل

قعدنا كلنا ناكل .. هيه قعدت ورا الباب بعيد !

- الله ! ما تقدمى يامرت أم محمود تاكلى ! قالت لى : شبعانه

- يامرت أم سيد ، قومى كلى لقمه مع العيال ! قالت لى : قلت لك شبعانه .

- يامرت أم إبراهيم دا العيال أول مره ييجوا يتغدوا معنا ، تعالى كلى لقمه ! قالت لى : قلت لك شبعانه ، يعنى شبعانه (بحزم وشدة) قلت لها : يعنى الاكل اللى حلقه ربنا ده مش أحسن من الميتة اللى أنت جبتيهام التراب . قالت له : الله .. انت شفنتى ! ياخاين ! طب هم هم هم هم . مسكت العيال الخمسه ، كلتهم شفنت أنا لما عمات كده (٧٦) ! نطيت م الشباك ، كنت فى الشارع . فباشك الشكه وأضحك . أضحك

على مره متجاوزها بقى لى أربعين سنه ومعرفهاش إنها غوله ، وباشك الشكه
وباعيط ، باعيط على ولادى الخمس جدعان ، اللى يشمرحوا القاب الحزنان ،
ليا حق ياابنى وألا ماليش حق؟! قال له : ياأخويا ليك حق .

بات عنده تلك الليله ، وصبح نزل لمين ؟ للست بتاع مصر ، العروسه
اللى هيتجاوزها خبط ع الباب ، قالت : مين بالباب ؟ قال لها : أنا
اللى بعثينى لبتاع اسكندريه

قالت له : أول مارحت رحت فين ياشاطر ؟ قال لها : رحت لبتاع
اليمن وقصه بتاع اليمن من طق طق لسلامو عليكم . قالت له : شفت
يا شاطر الصاحب اللى مابينفعش إلا وجيبك مليون ، لما يخلى يعدى منك
ويسيبك ! قال لها : عندك حق .

قالت له : تانى مارحت فين ؟ قال لها : رحت لبتاع الهند .

قالت له : شفت ياشاطر ، الخاين مابينفعش ؟ حَبَّ يخون الراجل
ويعميه وطمع .. طمعان ياخذ ماله ويسيبه ، هه شفت؟! قال لها : عندك حق
- وتالت مارحت فن ؟ رحت لبتاع اسكندريه ، وقصته من طق طق
لسلامو عليكم ، قالت له : شفت ياشاطر .. هان عليها ضناها ، خمسه .
جدعان ، من قبل ماتشوفهم عينيها ، القلب من جوه شافهم ! هانت وهانوا
عليها وكتلهم !! قال لها : أى نعم !

قالت له : أنا بنت مفيش حد حارسنى إلا ربنا سبحانه وتعالى ،
نتجاوزنى بسنة الله ورسوله ، وإذا عملتوا معايا بنط من الابنات (٧٧)
دى ، هاعمل معاكم انتو الاربعين (٧٩) ، كما عملت ديه مع ضناها
قال لها : أعوذ بالله هو أنت منهم؟! سلامو عليكم ، أنت فى حالك
وإحنا فى حالنا . وبعدوا عنها الاربعين ، وخافوا وهى عاشت بنت بنوت
على قيد الحياه .

وكنت عندهم وجيت الوقت ، والسلام عليكم) * (٧٩) .

(١) جمع هذا النص في صيف العام الماضي (يونية ١٩٨٦) من الراوية / على السيد على عبد الله ٦٣ سنة - يقرأ ويكتب - يعمل « مبيض محاره » - أرمل - لديه سبعة من الأبناء والبنات (متزوجون ويعولون) - من أهالي منطقة أم المصريين بالجيزة يتميز هذا الراوية بالشهامة والكرم ، وينتمى في أصوله الى محافظة الجيزة حيث يقطن الآن ، لكنه ولد بالاسماعيلية وتزوج منها وأنجب معظم أبنائه هناك بعد أن انتقل اليها مع والديه اللذين كانا يعملان كطبّاخين في أحد القصور . عاد الى منطقة الجيزة بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ مع التهجير ، حيث أقام بجوار عائلته ولم يعد الى الاسماعيلية بعد رجوع المهجرين .

سافر هذا الراوية بحكم عمله في المقاولات وأشغال المباني الى عدد من الدول العربية الشقيقة مثل السعودية ، الكويت والأردن والعراق وليبيا . ويتميز هذا الراوية بقدرة فائقة على الأداء وتجسيد المشاهد ، علاوة على صوت قوى .

(٢) حرص الباحث - قبل كل شيء - على تدوين النص كما يؤدي في سياق القص الشفاهي مع محاولة الاقتراب - الى حد ما - من الحرف الفصيح ، وينبغي ملاحظة أن صوت القاص - في النص - ينطق همزة ، ومن هنا آثرت أن أدونه برسمه الفصيح منعاً من الالتباس ، وقد فعلت الأمر نفسه مع بعض الحروف المشكل بين الفصحى والعامية مثل صوت الذال والضاد والظاء ، وحين ينتهي اللبس كنت أسجلها على الصورة التي تنطق بها مثل كلمة مضبوط التي تنطق مضبوط . الخ .

وقد استعضت عن الوقفات والحركات والسكنات الصوتية التي يؤديها الراوية بعلامات الترقيم ، كالفصلة ، والفصلة المنقوطة والنقطة وعلامات الاستفهام والتعجب والشرطة والشرطتين والتنصيص وغير ذلك . وفيما يختص بالهامش ، فإننا نلاحظ - على مستوى لغة القص - لجوء بعض الرواة الى ما يسمى بـ (أسلوب التفاصح) وهو الأسلوب الذي تتراوح فيه لغة القص بين الفصحى والعامية ، ومنه أيضاً تطعيم الرواة لحكاياتهم بعبارات وألفاظ وكلمات فصيحة وتختلف أهداف الرواة في لجوئهم الى هذا الأسلوب اختلافاً بينا ، بيد أنه ينبغي التنبيه الى انتشار هذا الأسلوب في عدة مواضع من الحكاية ، لذا لزم التنويه .

وقد راعيت وضع تداخلات المتلقين للنص بين قوسين حتى لا يختلط بكلام الراوية، وقد أثبتتها لأهميتها في درس الأداء .

(٣) تعبر النقاط التي بين القوسين عن مدة فترة الصمت التي لجأ اليها القاص ، إذ ان وقفات الصمت تعد جزءاً من الأداء ، وعليه فإن طول المدة يختلف باختلاف عدد النقاط ، فالنقاط الأربعة أطول في مدتها عن الثلاثة وهكذا .

(٤) مملوك : أى جميل ، وهي تسمية تستخدم علماً للجمال في صيغة المذكر . فيقال للرجل الجميل : مملوك .

(٥) الأجنة قطعة قصيرة من الصلب المصمت ذات طرف حاد لقطع الحديد أو تستخدم للكسر ، والشاكوش هو أداة الدق والطرق ، أما كلمة (بتاع) فهي

لازمة من لوازم الحديث تعبر عن الصيغة الفصيحة (وخلافه) أى وأدوات أخرى
أو أشياء تفهم ضمنا من سياق الكلام .

(٦) جوهراية يقصد جوهرة ، وصيغة التصغير معروفة فى العامية ، فجوهرة
هى جوهراية ، وبلحة هى بلحاية ، وعنبة هى عنباية . الخ .

(٧) دارت : أى أخفت .

(٨) تلجأ العامية فى صيغة النفى أو النهى الى وضع أداة النفى أو النهى قبل
الفعل ثم تلحق حرف الشين بالفعل بدلا من اضافة الأداة الى الفعل فقط ،
وقد تستخدم العامية الصيغة الفصيحة فى النفى ، ولكن بصورة أقل ، بيد أنها حين
تستعمل (ما) بمفردها بدون حرف الشين الملحق بالفعل ، فإن الصيغة عندئذ
تستعمل فى الحذف على الفعل ، والحث على عمل ما .

(٩) هيديهولك : سيعطيه لك .

(١٠) أى ملألها حجرها بالمال .

(١١) الصبيته : مقروءوا القرآن المشهورون ، والذين يعرفون بجمال الصوت
ولعل التسمية قد جاءت من هنا ، كما تطلق التسمية نفسها على بعض المنشدين
الدينيين .

(١٢) أنعبش : أى أفتش وأبحث .

(١٣) فدى : فهذه .

(١٤) ميتم : ماتم .

(١٥) شيخ المنسر : زعيم اللصوص .

(١٦) تتخض : أى تفزع ، وهى مستعارة من عملية خض اللبن المعروفة فى
الريف : تلك العملية التى تنفصل فيها حبيبات الزبد عن السوائل فى اللبن ، ومن
هنا تأتى بلاغة اللفظة فى الدلالة على الفزع الذى تنفصل فيه شجاعة الانسان
عن نفسه بعد هزة مفاجئة .

(١٧) ملعوب : أى حيلة ، ومنها « ملاعب شيخة » المعروفة فى سيرة الظاهر
بيبرس .

(١٨) طيب مين الى هيعمل ده ؟ : اذن من سيقوم بهذا .

(١٩) ما يبينوش نفسهم جرابيح : لا يظهرون أنفسهم الا فى صورة وهيئة
حسنة ، ومفردها جربوع ، وهو الحيوان المعروف الذى يشاهد فى الريف وبعض
الأحياء الشعبية - وهو غير العرسة - واللفظة تدل على زراية الهيئة ووضاعة الشأن .

(٢٠) نزيه : أى مهنده وحسن الهيئة ، وللکلمة دلالات كثيرة تفهم من سياق
الحديث .

(٢١) فجالها : أى فجاء لها قبل آذان الفجر بمدة ساعة .

(٢٢) (طخ تك) يلجأ الرواة الى احداث مثل هذه الأصوات لتجسيد
حكاياتهم وتقريبها الى الذهن بأداء مثل هذه الأصوات التى تشد المتلقين ، وتجذبهم ،
وتلك وسيلة من وسائل مسرحة الحكاية .

(٢٣) (أدبني مما أعطاكم الله ٠٠) صيغة من صيغ السؤال والشحادة ، والجدير بالذكر أنه على الرغم من أن تلك الصيغة وغيرها تستخدم في التسول إلا أنها تحمل بعدا أعمق من مجرد السؤال ، إذ أن عالم الشحادة بأدعيته وأشعاره وصيغ أسؤالاته يظهر في مجمله وعى هذه الطائفة بحقوقها في مال من يملك ، انطلاقا من مفهوم التكافل الاجتماعي في الاسلام ، فمن يملك (طبقا للصيغة) ليس سوى مستخلف على مال الله ، وحين يعطى فإنه يقدم من مال الله وليس من ماله ، كما أن الشحاذ حين يصف نفسه بالسائل (أو العاجز أو المريض أو غير ذلك من صور استدرار العطف) فإنه على الرغم من صفته تلك لا يقف الا على باب الله ، أو الكريم أو العاطى ، أو غير ذلك من أسماء الله الحسنى .

(٢٤) حفت حفته برضه : أى أخذت كومة من المال وأعطتها له أيضا ، وبرضه من الألفاظ التى بقيت منذ الحكم التركى ، وهى (برضل) التركية التى تعنى هوكذا ، وأيضا : لمزيد من التفاصيل انظر قاموس العادات - أحمد أمين . ص ٣٣٨

(٢٥) لسه : هى اختصار لكلمة للساعة ، إشارا للسهولة والتخفيف . وتعنى ليس بعد .

(٢٦) عند هذا الموضع قام الراوية بتمثيل المشهد بأن أمسك معصمه ليقرّب الصورة الى جماعة الحضور بغرض شدّهم الى ما يحكى .

(٢٧) اخس : عار عليك .

(٢٨) هس هس : بضم الهاء وسكون السين وهى صوت يحاكي السكون ، ويعبر عن الصمت وخلو المكان من الناس أو من الأحياء المنظورة .

(٢٩) ألف محبوب : المحبوب عملة تركية قديمة صكت كبديل عن الدنانير العربية ، وكان يسجل عليها أسماء سلاطين آل عثمان ، منذ عهد سليم الأول ، إذ يقال محبوب سليمى ، محبوب مصطفىاوى ، محبوب محمودى ، نسبة الى السلطان سليم الأول ومن تلاه ، وقد شاع استعمال هذا النوع من النقود فى كل بلاد العالم العربى التى استولى عليها العثمانيون ، ولارتفاع عياره وجمال نقشه تزينت به النساء ، وكانت قيمته تساوى ٣٧٥ قرشا صاغا من الفضة ، وهو من الذهب الخالص إذ هى (زر محبوب) أى الذهب المحبوب وقد استمرت تتداول فى مصر حتى عصر محمد على سواء أكانت مضروبة فى استانبول أو فى مصر نفسها ، وقد توقف تداولها سنة ١٨٣٩ . لمزيد من التفاصيل راجع : النقود العربية ماضيها وحاضرها د . عبد الرحمن فهمى المكتبة الثقافية ١٩٦٤ - القاهرة ص ١١٧ .

(٣٠) (من طلق لسلامو عليك) لازمة من اللوازم التى تستخدم كثيرا فى لغة القص والحوايت ، وتعنى من البداية الى النهاية .

(٣١) قطع : تقال عند الحصول على شىء يقطع أو يقص من مجموعة ، أو امتداد وتطلق للدلالة على الشراء ، مثل (قطع حنتين قماش ، أى اشتراهم ، وهى هنا تعنى أنه قد اشترى تذكرة للسفر .

(٣٢) مفارق : جمع مفرق ، أى تقاطع وتجمع على تقاطعات .

(٣٣) لامؤاخذة : من لوازم الحديث فى الحكايات ، وتعد من الكلمات الاعتراضية التى تحمل دلالة الأسف على مضمون الحديث اذا احتتمل أكثر من دلالة ، وكان من بينها دلالات سيئة المغزى أو المعنى ، ومنها (البعيد) و (الأبعد) وقد تكررت فى ثنايا هذه الحكاية هى ومثيلاتها فى أكثر من موضع .

(٣٤) يتصعب عليه أوى : أى حزن على حالة حزنا شديدا .

(٣٥) تمصمص لون : عبارة تحمل قدرا من البلاغة ، لما بها من تشبيه ، فهى تقال لمن يزعم الشفاعة حزنا وأسى بصوت مسموع ، والفعل مأخوذ فى الأصل من جرش الليمون الحامض للتغلب على المرارة فى الحلق والزور ، وقد التقط الراوية المشهد بمهارة ، وجسده بلاغيا للدلالة على الاعتراض والاستنكار من إبداء الحزن والأسى ، وتعنى أننا لسنا فى حاجة الى هذا الحزن وذلك الأسى .

(٣٦) من مصر : يعنى القاهرة ، وقد صارت الكلمة علما على القاهرة فى مختلف أقاليم مصر ، اذ يقول أهل الريف « رايح مصر ، وجاى من مصر » يقصدون القاهرة ، وفى الاسكندرية يطلقون على القاهري (مصرى) وعلى محطة السكك الحديدية الرئيسية هناك (محطة مصر) ويطلق القاهريون على أنفسهم التسمية نفسها . لمزيد من التوسع راجع : القاهرة فى الأغاني الشعبية د. أحمد مرسى - مجلة الفنون الشعبية العدد ٨ يوليو ١٩٦٩ .

(٣٧) (على ماتوحدوا الله) صيغة من صيغ الأداء ، يكثروا الرواة الممتازون من استخدامها فى مواضع معينة فى أثناء الحكاية ، وغالبا ما يستخدمونها فى الحكايات الطويلة .

(٣٨) بدله كنوزى : أى بدلة ملوك أو غالية الثمن .

(٣٩) ميه : مائة .

(٤٠) استاهل : استحق ما يحدث لى .

(٤١) آه .. ماشى : وتعنى الأولى فيما تعنى الموافقة ، وتدل الثانية على سريان

الاتفاق ، بمعنى اتفقنا .

(٤٥) (تك) حركة تدل على الانتقال السريع من منطقة لأخرى ، أو مكان لآخر أو بين فعل وآخر ، ويؤديها الراوية بالنقر على أى جسم صلب بجواره أو بفرك أصبعى الوسطى والابهام ليحدث هذا الصوت ، وتعبّر عن الإيجاز والاختصار فى السرد ، اذ أنه سافر فى ثوان ، وعشر فى التو واللحظة على بغيته (لمزيد من التفاصيل أنظر : صفوت كمال - الحكايات الكويتية - ١٩٨٦ - الكويت) وما بين الفعلين (الانتقال والوصول) فإن الراوية يتركه لخيال المتلقى ، وتلك وسيلة بارعة من وسائل مشاركة المتلقين فى ملأ الفراغات بين أحداث الحكاية بأعمال الذهن بدلا من تقديم كل التفاصيل بصورة جاهزة .

(٤٣) (كرسى الى بيقول اخلع الأسنان) استخدم الراوية نوعا من الاستدعاء البيئى لمشهد معروف لجسد الصورة ، فاذا كان يتحدث عن الهند فانه يستخدم تشبيها محليا ليزيده وضوحا ويقرب الشكل الى الأذهان . ومخلع الأسنان هذا (بتشديد اللام) شخص كان يتواجد بالموالد العامة الشهيرة كمولد الحسين رضى الله عنه والسيدة زينب ، مثله مثل « المطاهر » الذى يقوم بعملية ختان الأولاد ، وغيره من مظاهر المولد .

(٤٤) برطوشة قديمة : أى حذاء قديم ممزق .

(٤٥) (العاشق فى جمال النبى يصلى عليه) لازمة من اللوازم التى يستخدمها الرواة لأحداث نوع من التناغم الصوتى بين لفظة آيه . . وعليه ، لجذب انتباه المستمعين ، واعدادهم لحدث جديد فى الحكاية . راجع هامش (٣٧) .

(٤٦) يصحن . . يديرها : يطحن ، وقد أبدل صوت الطاء بصوت الصاد الذى ينتمى الى المخرج نفسه ، ولكنه أخف منه فى النطق ، بما يتناسب وميل العامية الى السهولة والتخفيف ، يديرها : يذروها فى الهواء ، والتغير الحادث فى الكلمتين طفيف ولا يمس بنيتهما فى الأساس .

(٤٧) زغده فى جنبه : لكزه فى جنبه .

(٤٨) هون : يقصد بهما (هنا) ، وينتمى هذا الأسلوب الى نوع الأساليب الجيدة للأداء وهى تلك الأساليب التى يحاول فيها الرواة محاكاة أفراد من لغات وقوميات مختلفة من الشخصيات التى يقصون عنها ، لكن (هون) لا تنتمى الى لهجة اليمن ، وانما هى قريبة جدا من لهجة بلاد الشام ، وهى اللهجات التى استمع اليها الراوية من اللهجات العربية فى البلدان الشقيقة التى سافر اليها ، كما ألمحنا الى ذلك فى حديثنا عنه وقد لجأ الى هذا ليبعد بنا عن نطق الكلمة فى اللهجة المصرية .

(٤٩) ضيعت : الأولى أنفقت ، والثانية بمعنى فقدت وأضعت .

(٥٠) أخش : بفتح الهمزة وضم الخاء . أى أدخل .

(٥١) الاصطباحة : تطلق على كل ما يتناوله الانسان فى الصباح من طعام أو شراب أو ما يتلقاه من رزق مبكر ، وهى تستخدم أكثر ما تستخدم فى الأحياء الشعبية .

(٥٢) نضيف : يعنى أنه صار مفلسا ، لا يملك شيئا .

(٥٣) نخلع : أى نفر ونهرب .

(٥٤) (٠٠٠) فى موضع هذه النقاط تشبيه يعد من ألفاظ السباب واللعنات ، ويقال للاهانة الشديدة والجارحة ، وقد منعنا المقام من اثباته .

(٥٥) (أيوه . . نعم . .) محاولة لتقليد حركة صبي القهوجى الدائبة فى المكان وندائه على الجالسين بهذا الصوت حتى يرضى كل زبائنه ، فيشعرون أنه ملئت اليهم ، وغير غافل عن جاء الى القهوة ولم يطلب شيئا من المشروبات بعد .

(٥٦) معار : عار وذلة .

(٥٧) تفرق : بتشديد الراء وكسرهما ، أى تغل غليانا شديدا ، والكلمة مأخوذة من فوران المياه ، أى حركتها الشديدة المضطربة عند الغليان .

(٥٨) احسانا : استدعاء للآية القرآنية التى تحض على طاعة الوالدين وعدم اغضابهما أو القيام بأى عمل يسئ اليهما ولو كان بسيطا حتى بمجرد (التضجر) لا القتل ، والاستدعاء له وظيفة تجسيد الموقف والتذكيرة برأى الدين منه ، ويهدف كذلك الى نبيل اعتراف جماعة المتلقين به ، لأن ابن الحلال تقصر يده عن أذى الوالدين، كما يحض على ذلك الدين والمجتمع .

(٥٩) جربيل : سرداب .

(٦٠) يلاحظ أن زعيم اللصوص لم يتلق اعانة مالية فى سفرته تلك بعد نفاذ نقوده الا من اليمنى ، ذلك الذى استفاد من تجربته ، وخبر الصديق وعرف الدنيا ، بينما لم يطلب شيئا من الهنذى الذى طمع فى نصيب من مد له يد المساعدة ، مع عرضه لذلك ، وهى مسألة تثير علامة استفهام ، فعلى الرغم من أن رحلته كلها كانت فى سبيل المال ، بل فى سبيل الحصول على ثروة ابنة الصياد اليتيمة الا أنه على ما يبدو قد استفاد من الدروس التى قابلته .

(٦١) حق الله : صيغة منتشرة بصورة كثيفة فى حكاياتنا الشعبية فى كل مكان بعد أن أوشتكت على الاندثار من واقع العادات والتقاليد الفعلية والصيغة تختلف عن صيغة السؤال السابقة فى أنها ترتبط بالضيف وحق ضيافته ، فإذا كانت الصيغة السابقة (هامش ٢٣) تختص بفتح المساكين والمتسولين الا أن هذه الصيغة تختص بكل غريب أو عابر طريق - سواء كان مسكينا أو غير ذلك ، وقد يقولها الضيف أو المضيف ، فإذا سلم أحدهم ، وقال الآخر (اتفضل) فان الثانى يبادره بالقول - ان أراد الضيافة - (حق الله) « أى أننى سأأتى معك لأخذ ضيافتى عندك التى هى حق الله فى مالك » .

وإذا قال عابر طريق لصاحب دار : (أنا ضيفك) ، فان صاحب الدار يرد عليه بالصيغة نفسها : (حق الله) - كما فى حكايتنا - أى أنك ضيفى وما ضيافتك الا حق الله فى مالى .

(٦٢) ما تنيهاش تانى : أى لا تكررهما ثانية ، وهى أسلوب نهى يقال عند الغضب أو تعنى النهى عن أمر أو طلب .

(٦٣) ابن الليل : وهى تستعمل استعمالين : أحدهما أن تطلق على الحرامى . ذلك اللص الذى يسهر الليل ليسلب الناس نقودهم ، أو يسرق منازلهم . والثانى أن تطلق على الرجل الشجاع الذى لا يهاب الظلام ، ويتحرك فى أثنائه غير مبال باللصوص وقطاعى الطرق ، مثل الخفراء ومن يعملون فى مهن ليلية .

(٦٤) قلبى لعب فيه الفار : كناية عن القلق والشك ، والصيغة تعنى تحرك الهواجس والظنون داخل الصدر ، كما ينبش الفأر فى الجدران والجبال .

(٦٥) يشقشق : يظهر ، وهى مشتقة من شقق ضوء النهار لجهامة الظلام ، ويقولون شقشقة الطيور ، لأنها تسعى فى الصباح الباكر محدثة شقشقة بأصواتها أى تشق سكون اللحظات الأولى من الفجر بأصواتها بعد الاظلام والصمت المطبق ، والشقشقة من معانيها الافصاح فى الكلام . الوسيط ج ١ ص ٤٩١ لسان ص ١٨٥ ج ١٠ .

(٦٦) أهنتك فيها : أى أهانتى لك وتحملك .

(٦٧) عافصه : أى قذف التراب على عينيه . أى غطى به عينيه . الوسيط ج ٢ ص ٦١٧ .

(٦٨) معدتش : لن أعود لزيارتك أبدا .

(٦٩) البعيد : من اللوازم الاعتراضية أنظر هامش ٣٣

(٧٠) كرههم له قوامك : أى كرههم له بسرعة .

(٧١) شائلة الطين ومتزهرة : عادة مندثرة في التعبير عن الحزن الشديد عند الوفاة ، اذ كانت النساء تصبغن أوجهن وأيديهن بالنيلة ، أو الصبغة الزرقاء (الزهرة) التي تستعمل في الفسيل لتظهير ألوان الثياب ، وكن يحسن التراب على رؤسهن فيتحول الى طين بفعل العرق ، ومن عاداتهن في هذا أن يدرن حول البلدة أو الحى سبع مرات ، وحين يصلن فى كل مرة الى بيت المتوفى يرتفع صراخهن وعويلهن بعد أن يتوقفن لبرهة ، ثم يعاودن السير من جديد حتى يدفن ، ولهن فيما بعد الدفن شعائر وطقوس ، لا مجال لها هنا .

(٧٢) الحوش : اسم المدفن الذى يدفن فيه الموتى ، ويختص المدفن بعائلة معينة أو أسرة ، ويتكون من مبنى عبارة عن غرفة أو اثنين ، ثم مدخل المدفن حيث نجد المقبرة ، والاسم وحده يعنى المدفن ، أما اذا أضيفت ، فهي حوش البيت ، حوش المدرسة .. الخ ، ومجموعة الأحواش تسمى المقابر أو القرافة ، أو الجبانة ، لكن الكلمة (حوش) بمفردها تعنى المنزل فى بعض البلدان العربية .

★ تعليق من بعض الحضور

(٧٣) المجاديل : هى القوائم الحجرية التى تسد مدخل المقبرة ، وترتكز على حافتي المدفن ، ويختلف عددها باختلاف مساحة المقبرة ، وتعد من الأسمنت وحديد التسليح أو من الحجر الجيرى .

(٧٤) عند هذا الموضع قال زائر من الأقارب مستنكرا المقاطعة والتكرار هو بيعيدهم تانى ليه ؟! ومثل هذه التعليقات تعد جزءا من الأداء ، ولا تقل أهمية عن النص نفسه لتوضيح الأداء وسياق القص .

(٧٥) الطبلية : هى المائدة الرئيسية فى القرى ، والأحياء الشعبية فى المدن ، وعى عبارة عن مجموعة من الألواح الخشبية المتراسة بشكل دائرى وتختلف فى اتساعها على حسب حاجة المنزل ، ولها أربعة قوائم قصيرة ، ومن يأكل عليها يجلس على الأرض أو فوق حشيات قطنية ، وتوضع عليها - أحيانا - صينية الطعام وبداخلها أطباق الأكل ، وقد تستعمل بدون هذه الصينية .

(٧٦) عند هذا الموضع بينا يحاكى الراوية صوت التهام الأم الفولة لأولادها ، القيت مجموعة من التعليقات من الحاضرين ، اذ قال أحدهم « آه » يفسر لها أه !! ، فرد عليه الثانى : « آه .. طب بحتكه (زل بلسانه) لو كان غطى الدور كان مرق ! » فأجابهم الثالث حزينا على مصير الأبناء « يا ولدى .. ياريتك ما كان جمعهم ! » وهو مما حول النص مما سبقت الإشارة اليه .

(٧٧) بنط : حيلة ، وهى تتبادل الدلالة مع ملعوب ، والكلمة بمفردها تعنى الفعل السىء ، الا اذا أضيفت فهي تحدد الكيفية (بنط حلو ، بنط كويس بنط وحش .. الخ) وهى ترتبط بسياق الكلام فى الغالب الاعم ، ومنها : (دقة) و (ملعوب) و (دور) ..

(٧٨) الأربعين : يقصد عصاة الأربعين حرامى المعروفة .

(٧٩) وفى النهاية تدخلت ابنة الراوية بصيغة أخرى لختام الحدوتة قائلة : « دا تاب على أيديها واتجوزوا » .

الألحان الشعبية



وتربية الطفل موسيقيا

محمد عبد الوهاب عبد الفناح

ان التصدى لاهداد جيل مصرى ناشئ ، يواجه مشكلات هذا العالم الذى ياخذ بأسباب النمو والتطور السريع ، يحتم على المعلم أن يبتكر أساليب حديثة وعصرية فى تربية الطفل الموسيقية تستند الى جذور مصرية أصيلة . وهذا النشء الذى تعهدناه بالتربية والتعليم السليم يفرض علينا أن نهى له أقصى ما نستطيع من الوسائل المساعدة على توجيه شخصيته وجهة سليمة .

تربوية موسيقية جديدة وعلمية تصل لمستوى الأساليب العالمية ، ولكن فى إطار مصرى خالص يعتمد على موسيقى مصرية صميمية بل على ألحان وإيقاعات من الواقع الشعبى المصرى . ومن هنا كانت الحاجة لكى ينظر التربويون الموسيقيون الى المآثورات الموسيقية الشعبية بنظرة تربوية موسيقية ، والكاتب هنا لا يرفض أساليب التعليم الموسيقى الحديث ، بل على العكس يؤكد على الاعتماد عليها اعتمادا كبيرا . ولكن لابد أن نتذكر أن لكل بيئة ظروفها ومشكلاتها ، ولذلك يجب علينا أن نستشف من الأصول التاريخية الحية للطفل المصرى الأساليب العصرية فى تربيته وتوجيهه .

ومما لا شك فيه أن الأساليب التربوية الموسيقية الحالية المستخدمة فى مصر تحتاج لمزيد من المراجعة والتقنين ، حيث أن أغلب مقررات مناهج التربية الموسيقية ذات طابع أوروبى فى حين أن المآثورات الشعبية فى موسيقى الطفل المصرى يمكن أن تؤدى دورا رئيسيا فى مجال توجيه ثقافة الطفل الموسيقية ، ولهذا كانت رغبتي الملحة فى محاولة إيجاد مصدر تعليمى جديد يتناسب مع الطفل المصرى يحبه فى الموسيقى ويجذبه لفهم فنونها المتعددة .

ولما كان لدى الطفل المصرى تراث فنى رائع وضخم من مآثورات الألحان الشعبية والأغاني الشعبية المتنوعة ، كان لابد من استخدام أساليب

تطبيق اهداف تربوية :

ويكسبه الشخصية القومية ، ويساعده على نمو وعيه الاجتماعي والديني . **والثاني** هدف خاص بالناحية الموسيقية يسهم كثيرا في تنمية قدرات الطفل الموسيقية ، ويمهد أمامه السبيل لفهم كثير من الحقائق الموسيقية الصعبة على مداركه ، في مراحل تعلمه الأولى ، وهذا بالإضافة الى إتاحة الفرصة للطفل للتعرف على البيئات المختلفة لبلاده التي تنبع هذه الأغاني من صميم حياتها . . . ولكن . . . كيف نستطيع أن نوظف اللحن الشعبي داخل العملية التربوية ؟ .

وللاجابة عن هذا السؤال يجب أن يتبع المعلم خطوتين أساسيتين :

الأولى : أن يدرس المعلم - الخصائص العامة لألحان الطفل الشعبية دراسة مستفيضة من الوجهة الموسيقية البحتة ثم يستخلص لكل لحن شعبي على حده ، مميزاته الإيقاعية واللحنية ، كالمساحة الصوتية والمقام والأبعاد الموسيقية . . . الخ نموذج (١) من كتاب السيدة بهيجة رشيد ألحان شعبية للأطفال .

تتميز الأغاني التي يغنيها الأطفال بالحن بسيطة النغمات والأبعاد الموسيقية ، وكذلك الإيقاعات إلا أنها عميقة المعنى . تعبر عن احساس الطفل الحقيقي ، فهي ترسم صورة واضحة للبيئة التي يعيش فيها ، صورة صادقة عن الانفعالات النفسية للطفل وعن ميوله وطباعه، ولن نكون مخطئين اذا قلنا أن من الحوادث التاريخية والتطورات الاجتماعية ما سجل بالأغاني الشعبية ، فهي بلا شك لون من ألوان التعبير عن الانفعالات التي تتعرض لها الشعوب طبقا لتطور البيئة سياسيا واجتماعيا ودينيا . . وأحب أن أنوه هنا ، أن تجربتي في التدريس في المعهد العالي للكونسيرفتوار ، قد أفادتني ، في ادراك أهمية وضع مناهج دراسية تعتمد أساسا على وجود المادة الشعبية الأصيلة ضمن مقرراتها التربوية . . كما ثبت لي من خلالها أن ادخال ألحان أغاني الأطفال في العملية التربوية الموسيقية ، يحقق هدفين ، الأول تربوي عام يسهم في نمو انتماء الطفل ،

نموذج (١)

حَلُّوا يَا حَلُّوا • رَضَاهُ كَرِيمٌ يَا حَلُّوا

رَأْسٌ عَلَى خَا

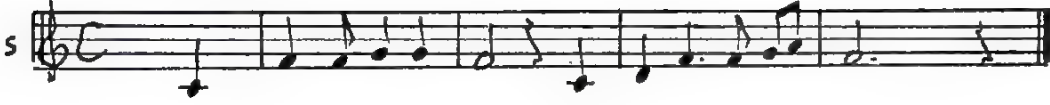
بِسْ بِسْ أ • يَا بِسْ بِسْ نَو

كرد على سى

يَا رَاجِلْ يَا عَجُوزْ

كرد على سى

أبوح يا أبوح



يا بعل يا أبى مط لى ذقنى



شعبية - مدخلا سهلا لتعليمه الموسيقى ذلك لأن هذه الألحان تأثيرها الكبير على وجدان الطفل وتذوقه الموسيقى السليم ، وتعليمه المبني على الإدراك والفهم .

(١) الإيقاع :

ان فى اللحن الشعبى وإيقاعاته خامه فنية خصة تفيد الطفل فى تربيته الإيقاعية ، وسوف يجد المعلم سهولة فى شرح الإيقاعات الجديدة على مفهوم الطفل عند الاستعانة بالمأثورات الشعبية الإيقاعية وذلك كما فى شرح الموتيف الإيقاعى (تا فا فى) (١) بمعنى أنه ، لو أدمج المعلم هذا الشكل مع الشكل (تا تى) (٢) سوف يكونا الضرب الإيقاعى الشعبى المعروف فى مصر باسم المصمودى الصغير (٣) ومن ناحية أخرى فان المادة الإيقاعية الشعبية لا تقتصر على إيقاعات

4 3 2

الموازين البسيطة (— . — . —)
4 4 4



والخطوة الثانية : اختيار اللحن الشعبى أو الأغنية الشعبية من موسيقى الأطفال المتنوعة طبقا لمتغيرات المكان والزمان والبيئة الاجتماعية ونوع الطفل ، لذلك نذكر المعلم عندما يعد لحنا شعبيا معيناً أن يراعى تناسبه مع مرحلة نمو الطفل الفكرية والفنية ، وأن يحدد مسبقاً - من خلال اختياره للحن الشعبى - هدفا تعليميا يتلاءم مع مفهوم اللحن الشعبى الواسع ، ويقوم المعلم بتدريسه من خلال هذا المفهوم ، وفى ضوء فلسفة تتلاءم مع طبيعة هذا اللحن . وسواء كان الهدف نظريا كما فى القواعد النظرية أم كان الهدف عمليا كتنمية الإدراك الحسى ، فان الموضوعات التى يمكن للمعلم أن يدرسها من خلال الألحان الشعبية تتحدد فى النقاط التالية :

١ - الإيقاع .

٢ - اللحن .

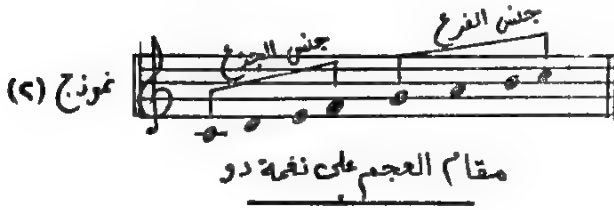
٣ - النظريات الموسيقية .

٤ - تعدد التصويت .

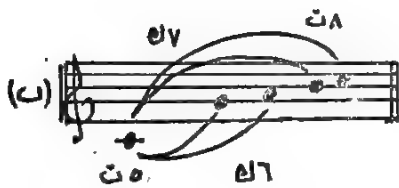
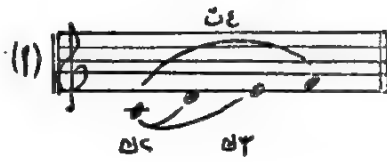
٥ - الابتكار والإبداع .

منذ البداية لا يستطيع الطفل الكتابة أو القراءة ، ولكي نحاول أن ندرس للطفل الموسيقى بأسلوب سهل ومبسط ، علينا أن ندخل اليه بالمدخل الذى يحبه وهو « اللعب والغناء » لذلك نقول أن فى التعليم الموسيقى المبني على أساس الألحان الشعبية - التى غالبا ما يصاحبها ألعاب

البداية ، المسافات التى تكون ذلك الجنس الاول بالنسبة للأساس ، وذلك كما فى وجود الرابع- التامة والثانية الكبيرة والثالثة الكبيرة فى جنس جذع مقام العجم . ثم ندرس بعد ذلك المسافات التى تكون الجنس الثانى بالنسبة للأساس tonic فتظهر بذلك بعد الخامسة التامة ثم السادسة الكبيرة والسابعة الكبيرة وأخيرا الاوكتاف . فى جنس الفرع لنفس المقام (العجم) . نموذج (٣) أ ، ب :



نموذج (٢)



وبذلك تدرس الأبعاد الموسيقية بالترتيب المتدرج الآتى :

الرابعة التامة . ثم الثانية والثالثة بنوعيهما ثم الخامسة التامة ثم السادسة والسابعة بنوعيهما وأخيرا الاوكتاف بعد ذلك تأتى دراسة المسافات الزائدة والناقصة .

ويهمنى أن أؤكد على ضرورة استخدام اللحن الشعبى ، وكذا الأغنية الشعبية كمدخل مهم وضرورى فى تربية الطفل المصرى موسيقيا . وكخطوة أساسية تأتى نتائجها المؤثرة فى دراسة اللحن والأبعاد الموسيقية ، كما يجب ربط كل بعد موسيقى بلحن شعبى معين أو لحن ذى طابع شعبى يسهل من دراسة المسافات سواء صاعدة

بل تتميز فى كثير من الأحيان بالإيقاعات العرجاء والمتغيرة التى يمكن الاستعانة بها عند تدريس المادة الإيقاعية المستخدمة فى الموسيقى المعاصرة، وذلك كما فى شرح الميزان الأعرج

10

8

والمقترن بالضرب الإيقاعى (٤) .



والمسمى بالسماعى الثقيل فى الموسيقى العربية ،

10

8

بتقسيم

5

8

وأیضا فى الميزان 7 المقترن بإيقاع 8



المعروف عندنا باسم (دور هندى) .. أما فى حصة الإيقاع الحركى فيجب أن يتذكر المعلم أن لحن الأغنية الشعبية يرتبط عادة بلعبة معينة أو تكوين جماعى يمكن أن يفيد فى شرح معلومته الجديدة ولذلك نستطيع أن نقول أن للمأثورة الإيقاعية الشعبية نائدة مباشرة فى فهم الطفل للعنصر الإيقاعى فى مراحل مناسبة من تطور نموه الفنى والذى كان من الممكن الغاؤه أو تجنبه أو تأجيله لمراحل متأخرة جدا من دراسته الموسيقية .

٢ - اللحن :

ولعل أهم المشاكل التى تواجه معلم الموسيقى فى معالجته لهذه الألحان ، إدراك الطفل للأبعاد الموسيقية Intervals باختلاف درجاتها وأنواعها . ولتبسيط هذه العملية يقوم المعلم بتدريس المسافات الموسيقية بطريقة اسميها ، « دراسة الأبعاد الموسيقية على أساس المقامات العربية فى دراسة الأبعاد » . ومن المعروف أن المقام العربى يبنى على جنسين الأول جنس الجذع ، والثانى جنس الفرع .

نموذج (٢) ، مقام العجم على نغمة دو :

لذلك نجد أن من الطبيعى أن ندرس فى

بعد الثالثة الكبيرة والصغيرة ٠٠ راجع كذلك نموذج (١) ٠ أما طريقة الأبعاد الموسيقية البحتة Intervals method والتي استخدمها كثير من موسيقى العصر الحديث أمثال هندميت فيجب تأجيل دراستها للطفل المصرى الى مراحل متقدمة نوعا حيث يصبح الطفل قادرا على استيعابها بدون انتسابها الى المقامات وذلك لأن الطفل

او هابطة ، وبالترتيب المتدرج الذى أوردته من قبل ، كما يمكن ربط أنواع المسافات بأنواع المقامات وعلاقة المقامات بعضها البعض عن طريق اختلاف المسافة ، وقد كتب المؤلف ثلاثة ألحان بسيطة ذات طابع شعبى ٠ (نموذج (٤) أ ، ب ، ج : يخدم كل منهم مسافة معينة ، فالأول يخدم مسافة الرابعة التامة والثانى يخدم بعد الثانية الكبيرة والصغيرة ، والثالث يفيد

نموذج (٤)

(١٤) «الحلقة تتميز بمسافة الرابعة»

(١٤) «الحلقة تتميز بعد الثانية»

(١٤) «الحلقة تتميز بعد الثالثة»

العامة لأغاني الأطفال الشعبية ، ثم يربط اللحن الشعبى بعد دراسته بموضوع نظرى معين فى القواعد النظرية ، كالسنكوب ، والنقطة والرباط ، والمأزورة المتكاملة أو التصوير الموسيقى ، كما يجب على المدرس أن يشرح نظريات التحليل والنقد من خلال تعميقه للاحاساس المقامى الذى يعزف منه اللحن الشعبى أو الأغنية الشعبية ودراسة عباراته وجملته وقفلاته وتحويلاته (ان وجدت) ونقط قممه climax وبذلك

المصرى يعتمد اعتمادا كبيرا فى دراسته للأبعاد الموسيقية على الألحان المقامية التى تميز الموسيقى الشعبية ، فهى لا تحتاج بلا شك الى بذل مجهود ذهنى وعقلى كبير للتوصل الى درجات وألوان تلك الأبعاد ٠

٣ - النظريات الموسيقية :

لقد أوضحت من قبل ، أن من واجب معلم الموسيقى ان يقوم بدراسة مستفيضة للخصائص

نستطيع أن نقول أن اللحن الشعبي على بساطته وسهولة فهمه وأدائه ، الى جانب قربه من روح الطفل المصرى وبيئته ، يوفر على المعلم عناء يطول لعدة حصص فى شرح كثير من القواعد النظرية والجمالية فى عناصر اللغة الموسيقية .

٤ - تعدد التصويت :

ان ادراك الطفل لتعدد التصويت ، عنصر

مفتقد فى تعليمنا الموسيقى ومن ثم فاننا ينبغي أن نولى هذا العنصر اهتماما أكبر . عن طريق ادخال اللحن الشعبى ضمن عناصر النسيج الموسيقى الهارمونى والكونترا بينطى . وقد استخدم الكاتب اللحن الشعبى « يا قصير يا ايد الهون » مرتين لتوضيح الفرق بين النسيج الهارمونى المبني على الرابعات والنسيج البوليفونى فى

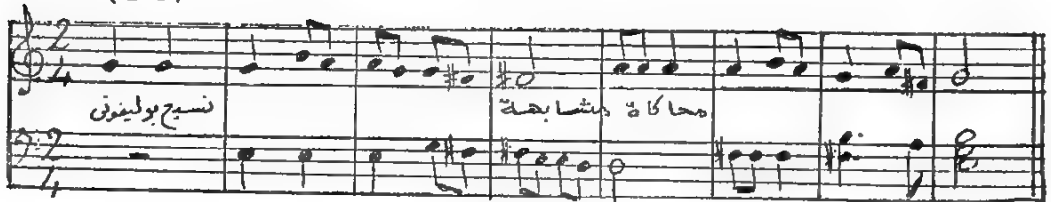
نموذج (٥)

(٩٥)



لحنه « يا قصير يا ايد الهون » (لحن البياض)

(١٠٥)



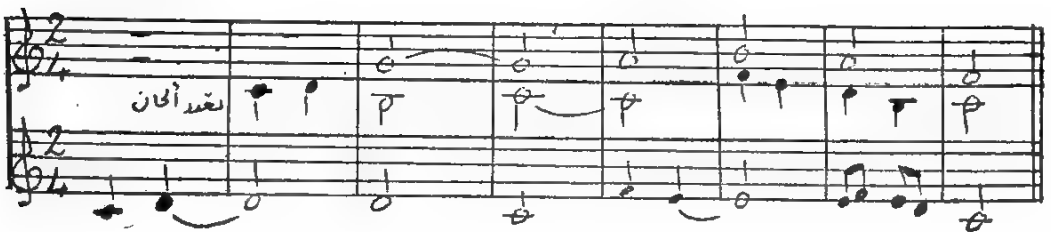
نموذج (٥) ا ، ب كما استخدمت فى نموذج (٦)

ا ، ب ، ج الاسلوب الكونترا بينطى بطريقة المحاكاة .. ونموذج (٧) اللحن الشعبى

« ادلع يا جمل حمدان » يوضح ملائمة الاسلوب البوليفونى فى معالجة الألحان ذات المقامات المحتوية على ثلاثة أرباع التون .

نموذج (٦)

(١١٦) غناء



(٥٦)

محاكاة كسبية

Handwritten musical score for system (56). It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melody in the upper voice and a supporting bass line. The text 'محاكاة كسبية' is written above the middle of the system.

(٥٧)

محاكاة تليير و تقصير

Handwritten musical score for system (57). It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melody in the upper voice and a supporting bass line. The text 'محاكاة تليير و تقصير' is written above the middle of the system.

نموزج (٧) «رادع يا جمل حمدان»

slas

Handwritten musical score for system (58). It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melody in the upper voice and a supporting bass line. The text 'نموزج (٧) «رادع يا جمل حمدان»' is written above the first staff, and 'slas' is written below the first staff.

Handwritten musical score for system (59). It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melody in the upper voice and a supporting bass line.

Handwritten musical score for system (60). It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melody in the upper voice and a supporting bass line.

٥ - ابتكارات الطفل :

من القواعد المهمة التى تنمىها طريقة التدريس على أساس الألحان الشعبية استثارة قدرة الطفل على الابتكار والابداع . ومن الطرق الطريفة فى ذلك اعطاء الطفل لحنا شعبيا قصيرا يتكون من عبارة واحدة ، ويطلب من الطفل تكملته بعبارة ثانية بما يكون ما يعرف بالسؤال والجواب - كما يمكن تعليم الطفل بعض أفانين التنوعات على الأصول اللحنية الشعبية مثل التكبير والتصغير والقلب والعكس . . وغيرها بحيث يستخدم الطفل هذه الأفانين بأسلوبه الخاص ومن وحي ابداعه الشخصى .

المؤلف دور مهم :

تعانى المكتبة الموسيقية المصرية من النقص الشديد فى مؤلفات الأطفال الاكاديمية عموما ، وفى المؤلفات المستلهمة من المأثورات الشعبية خاصة . ولذلك تقع على عاتق المؤلف الموسيقى الاكاديمية مسئولية كبرى لتعويض ذلك النقص الشديد وحتى يمكننا توجيه الطفل موسيقيا عن طريق استثمار ألحان الطفل الشعبية استثمارا واعيا يفيد فى تربيته الموسيقية .

ومن هنا يجد المؤلف منبعاً يستلهم منه مؤلفات فنية تبقى على هذا النوع من تراثنا العظيم الناطق بمشاعر الطفل والنابض بمختلف أحاسيسه اليافة .

ولكن اذا ذكرنا من لهم دور مهم فى هذا المجال نجد الأساتذة الأفاضل (بليقس عباس

د . عفت عياد ، د . نادية عبد العزيز عوض هذا بالاضافة لأعمال أستاذتنا الدكتورة عواطف عبد الكريم حيث قدم كل منهن عدة أعمال فنية رائعة فى مجال موسيقى الطفل الاكاديمية ويقوم بعضها على أساس شعبى لتخدم أهدافا تربوية موسيقية متعددة . ومن ناحية أخرى نجد من الملحنين والمطربين المصريين من اهتم بموسيقى الطفل أمثال محمد فوزى وبهاء عثمان (١) ومحمد ضياء الدين (٢) وصفاء أبو السعود .

أما اذا نظرنا لأعمال أستاذنا الكبير جمال عبد الرحيم فسوف نجده رائدا فى مجال موسيقى الطفل ، حيث قدم للطفل المصرى عدة أعمال موسيقية وغنائية مثل (دعاة - قطتى صغيرة - ثلاثية صغيرة . . والتعلب فات . . الواد ده ماله ومالى .. وغيرهم) وهى أعمال مستلهمة من أصول الألحان الشعبية ، تفيد الطفل فى دراسته الموسيقية ، وتساعد على فهم كثير من العناصر الموسيقية ، هذا بالاضافة الى أن هذه الأعمال تتناسب مع طبيعة الطفل المصرى وبيئته لما لها من جذور شعبية أصيلة تعمق كثيرا من مفاهيم الانتماء والأصالة والمعاصرة فى مستقبل الطفل وشخصيته فيما بعد ، نموذج (٨) من أعمال المؤلف المصرى جمال عبد الرحيم باسم (سوسه كف عروسة) : ويتميز هذا العمل المكتوب لكورال الأطفال من صوتين بمصاحبة البيانو ، بالمعالجة الفنية البسيطة فى صياغة بوليفونية تتميز بنسيجها المتين مع مصاحبة هارمونية حديثة وإيقاعات سنكونية معاصرة فى آلة البيانو .

نموذج (٨) : كما فى الشكل التالى : -

تموفج رقم (٨)

"Clap, clap"

"سوسو كفو سوسو"

في صياغته جديدة للكنوز والانسيف

Gamal Abdel-Rahim

جمال عبدالرحيم

لا فرق وقت حال (♩ = 76)

كورال أطفال

Piano

سوسو سوسو كفو سوسو سوسو سوسو
يسقف والى سوسو

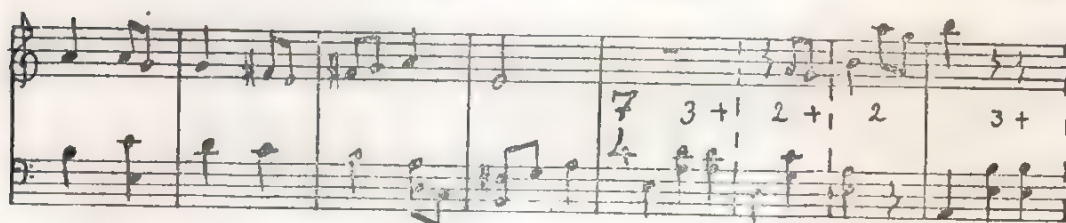
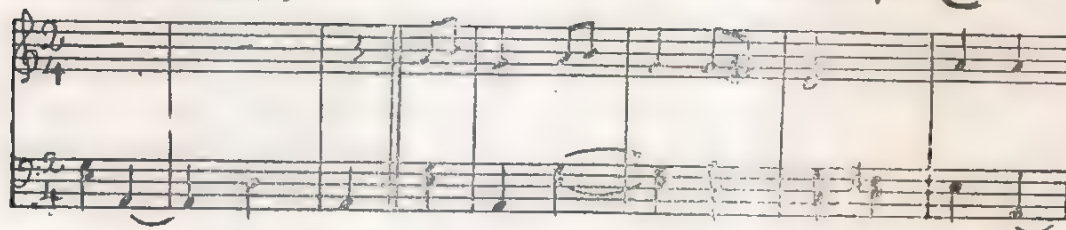
سوسو سوسو به ينظر حور سوسو ينسى بابا سوسو
سوسو سوسو به ينظر سوسو حور سوسو ينسى بابا سوسو

محمد عبد الوهاب عبد الفتاح

Folk Song

نموذج رقم (٩)

$\text{♩} = 180$ Allegro



وذلك بالطبع لثبات نغمات آلة البيانو .
ونموذج رسم (١٠) ا ، ب ، ج ، د ، هـ ،
مقتطفات من كتاب بلاسنيان للآغاني ارقام
(١ ، ٣ ، ٥ ، ٧٠ ، ٧٩) توضح الأساليب التي
استخدمها في تناول هذه الألحان : فقد تناول
هذه الألحان تناولاً فنياً مبسطاً يحافظ فيه على
أصول الألحان الشعبية ، وعلى العناصر الفنية
التي تميزها دون تشويه أو تحريف فيما عدا
إضافة بعض المقدمات أو القفلات البسيطة وذلك
عن طريق استخدام مصاحبات هارمونية معاصرة
أو بوليفونية حديثة تستند في كتابتها على الروح
المقامية التي تتميز بها هذه الألحان .

مقترحات :

✽ احياء تراث آغاني الطفل الشعبية وتدوينها
تدويناً علمياً صحيحاً واصدارها في عدة كتب
تزود بها مكاتب الأطفال ، فلا تكفى سلسلة
كتب السيدة بهيجة رشيد ، وهي التي قالت عنها
« انها ليست دراسة علمية في ميدان الغناء
الشعبي » . بعد ذلك تأتى الهيئات المتخصصة
لتقوم على دراستها وتصنيفها واستخلاص القيم
الفنية والجمالية التي تفيد المدرس في تدريسه
والطفل في دراسته .

✽ أهمية وضع مناهج دراسية خاصة بالتربية
الموسيقية تعتمد أساساً على وجود ماثورة المادة
الشعبية الأصيلة ضمن مقرراتها سواء في مادة
الكتابة والقراءة الموسيقية « الصولفيج » أو في
العزف . وبالنسبة للعزف نقترح على واضعي
خطة مناهج العزف في المعاهد الموسيقية
المتخصصة أن يقرروا على جميع تلاميذ المرحلة
الاعدادية معزوفة على الأقل مستلهمة من أصل
شعبي في كل برنامج امتحان كما نقترح الاهتمام
بوضع الألحان الشعبية والغنائية ضمن
رپورتورات حفلات الأطفال الموسيقية وتسجيلها
إذاعياً وتلفزيونياً لإذاعتها في برامج الأطفال .

أن تناول ألحان آغاني الأطفال الشعبية تناولاً
فنياً لانتاج عمل فني أكاديمي للطفل ، لا يشترط
شروط معينه أو قواعد جافة محددة ، يجب على
المؤلف ان يتبعها في تناوله الفني الهادف ،
ولننى افترض ان تأليف المعزوفات والآغاني التي
نقوم على اساس الماثورات الشعبية الموسيقية لابد
ان يشملها « حكمه » في التغيير والتصرف في
اللحن الشعبي الأصلي ، بحيث تضاف اليه
عناصر موسيقية مبسطة ومفيدة توضح جمال
اللحن ولا تشوهه ، وتزيد من استمتاع الطفل
به ، الى جانب مساعدة الطفل على الفهم الواضح
بعناصر اللغة الموسيقية . كما يجب أن يحدد
هدفاً موسيقياً أو أكثر من خلال العمل الفني
المقدم للطفل ، ونموذج (٩) من مؤلفتي
الموسيقية في مجال موسيقى الطفل (الحركة
الرابعة من متتابعة صغيرة للبيانو من خمس
حركات) . وقد قصدت في هذا العمل أن
أظهر اللحن بصورته الأصلية وأن أقدم صيغة
ثلاثية متكاملة البناء من خلال لحن الطفل الشعبي
(كحكم كحكم) . والهدف التربوي من هذا
العمل أن يفهم الطفل في مرحلة مناسبة من تعلمه
الموسيقى معنى تعدد الألحان في كل من النسيج
الهارموني والنسيج البوليفوني ، والفرق بينهما
وأن يتعود الطفل منذ البداية على الاحساس
بالإيقاعات العرجاء ، وذلك عند ما ظهر إيقاع
5 7
4 4
في القسم الأوسط من الحركة .

وجهة نظر روسية :

لقد أقدم المؤلف الروسي « بلاسنيان » على
تجربة في غاية الجرأة والتشويق ، وهي تحويل
كتاب (٣) السيدة بهيجة رشيد (٨٠ أغنية
شعبية من وادي نيل مصر) الى ٨٠ معزوفة
للبيانو في كتاب بالعنوان نفسه (٤) .
ونستطيع أن نقول ، ان تجربة المؤلف الروسي
قد نجحت الى حد كبير ، الا أنه واجهته مشكلة
المقامات المحتوية على ثلاثة أرباع التون . حيث
حول كل الآغاني التي تحتوى على مقامات ذات
ثلاثة أرباع التون الى مقامات خالية من الأرباع

نموذج (١٠)

(١)

1. *mf*

هارموني مقامى حديث

p

(٢)

5. *p*

« أوستيناتو في شكل هارموني أفق مبني على بعد الرابعة التي للمقامات العربية »

(٣)

3. *mf*

تسبيح بريغتون باستخدام الحماكة المتابعة

(٤)

79.

(٥)

70.

مع التعرف على الألحان والأغاني الشعبية
الأصيلة .

وهنا أسأل . . أين كورال أطفال
الكونسيرفتوار الآن ؟ . . بعد تجاربه الناجحة مع
الأستاذة بليقس عباس وعفت عباد ود . نادية
عبد العزيز عوض .

* الاهتمام بمؤلفات الطفل التربوية الموسيقية
المبنية على أساس الماثورات الشعبية الموسيقية
والتي بدونها لن تكتمل العملية التربوية
المقصودة في مجال تربية الطفل المصري
موسيقيا .

* الاهتمام باعداد معلم الموسيقى القادر على
فهم أصول اللحن الشعبي وتوعيته بهذا الفن
الأصيل وبطرق تدريسه بالأساليب العلمية
السليمة وكيفية الاستفادة منه في تربية الطفل
موسيقيا .

★ الاهتمام بكورال الأطفال لغناء الأعمال
المبنية على أساس أصول أغاني شعبية بحيث
يصبح تكوين كورال الأطفال هذا البنية الأساسية
لاكتمال أى منشأة خاصة بتربية الطفل . . ثم
الاهتمام برحلات ميدانية للأطفال للمناطق
الأصلية التي نشأت فيها أغاني الأطفال في ريف
مصر ، وذلك لتقديم عروضهم الفنية الجديدة ،



(١) قدم هالة والقطعة ١٩٦٧/١/٩ كلمات سمير يوسف أحمد ، غناء الطفلة : نسرین محمد ،
توزيع ميشيل يوسف ، اسطوانة صغيرة ، سرعة ٤٥ .

(٢) قدم ١ + ١ = ٢ ، وألف باء على اسطوانة سرعة صغيرة ٤٥ الأولى وجه (٢) والثانية وجه (١) .
تأليف جمال الهاشمي - ١٩٦٨/٧/١٦ .

(٣) ٨٠ أغنية شعبية من وادي النيل بمصر - بهيجة صدقي رشيد ، جمعتهما ودونت موسيقاهما .
مكتبة الانجلو المصرية - ش محمد فريد - القاهرة .

Sergei Balasanyan, To the young musicians of A.R.E., 80 Folk
Songs From the Vallay of the Nile (Egypt).

(٤)



د. غبريال وهبة

الرقص أقدم لغة عرفها الانسان . انه فن رائع من أقدم الفنون الجميلة على الإطلاق، أحسه الانسان الفطرى فى جسمه، ولمس إيقاعه المنتظم يسرى فى بدنه قبل أن يهتدى الى لغة التخاطب .

وقد هامت به الشعوب منذ فجر التاريخ ، وأبرزته النقوش الجدارية فى معابد المصريين القدماء حيث كان يحتل مكانة كبيرة فى حياتهم ، ولعب دورا مهما فى المجتمع ، ولم يخل أى عيد أو حفل من الرقص الذى كانوا يعدونه تعبيرا طبيعيا عن الفرح والبهجة . وكان المصريون قديما يستمتعون بحركات الرقصات الجريئة كما نستمتع بها اليوم أيضا ، فالرقص يشيع بين جوانحنا فيوض الجمال ونفحاته .

وقد احتفى الاغريق بالرقص ، وكانت الرقصات الديشورامبية التى تقام تكريما لاله ديونيسوس قديمة ضاربة فى القدم . وقد أشار أرسطو فى كتابه « فن الشعر » الى أن المأساة الاغريقية نشأت من هذه الرقصات الديشورامبية .

ويحتل الرقص مكانا مهما فى التشكيل الحضارى العريق للصين . فالرقص الصينى له تاريخ متألق مشير للاعجاب . وقد أبدع الصينيون القدماء رقصات بدائية كانت تعبر بالتمثيل اليمائى الصامت والحركات الجسدية عن الصيد ، والمعارك التى يخوضونها ، والحب ، وطقوس تقديم الاضاحى والقرابين للآلهة .

وتشين وتشو وغيرها من الممالك المتحاربة قبل أسرة الهان .

فى عصر لاحق بدأت موسيقى أواسط آسيا ورقصاتها تغزو أواسط الصين بعد أن أرسل الامبراطور وو دى من أسرة الهان مبعوثا الى تشانج تشيان لزيارة تلك المناطق .

وقد اكتشفت فى عام ١٩٤٩ م رسوم وثمانيل فخارية صغيرة لراقصين من عهد أسرة هان (٢٥٦ ق م - ٢٢٠ م) تعبر عن رقصات رشيقة رائعة مثل « رقصة الأطباق السبعة » و « رقصة الحرير » .

وازدهر فن الرقص فى القصور حتى بلغ أوجه فى عهد أسرة سوي (٥٨١ م - ٦١٨ م) ، وأسرة تانج (٦١٨ م - ٩٠٧ م) حيث كان الحكام يستعذبون هذا الفن فى وقت قويت فيه الدولة ، وانتعشت فيه التجارة ، وأينعت فيه الموسيقى . وقد استعيدت رقصات قديمة لتمجيد فضائل الحاكم والاشادة بقوة الدولة ومناعتها . وكانت الرقصات فى عصر أسرة تانج تؤدى بمصاحبة الموسيقى عادة كما فى « رقصة هو سوان » وتشير كلمة « هو » الى المناطق الغربية فى امبراطورية تانج والتي كانت تشمل ما يعرف الآن باسم سينجيانج وبعض أجزاء من آسيا الوسطى ، أما « سوان » فمعناها غزل حيث أن الراقصين يدورون حول أنفسهم دورانا سريعا

وتعتبر رقصة « العهود الستة » من أقدم الرقصات الصينية اذ تعود الى القرن الحادى عشر قبل الميلاد ، وهى تشمل ست رقصات تعكس تاريخ ستة عهود .

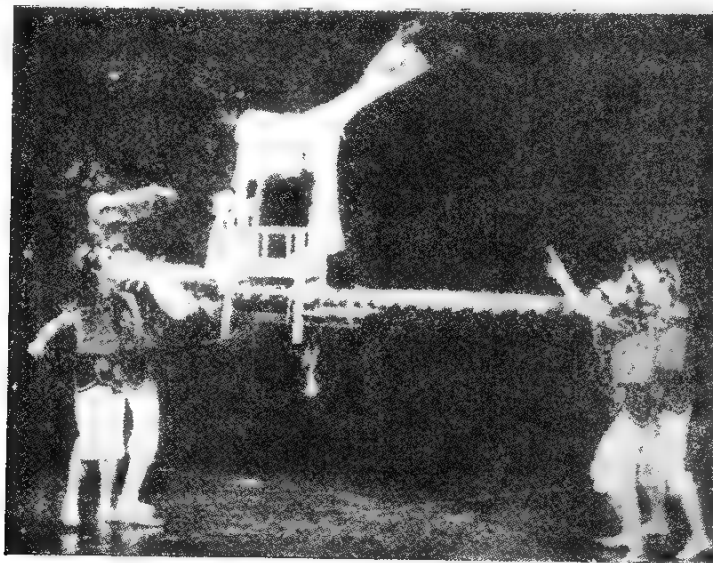
وقد اكتشفت بمقاطعة تشانجهاى أوانى فخارية ملونة عليها ثلاثة رسوم للرقص يرجع تاريخها الى العصر الحجري الحديث .

وفى عهد مملكة تشو ظهرت رقصات كاملة رفيعة المستوى تصور حفلات تقديم القرابين للآلهة . وكانت تعرض فى البلاط الملكى وجاء فى احدى قصائد تشيوى يوان وصفا لتلك الرقصات التى كانت تؤدى فى أمثال هذه المناسبات ، وكانت لها شعبيتها فى عهد أسرة تشو الملكية .

وتأسست فرق كبيرة للرقص مع فرق موسيقية . ودخلت الموسيقى والرقص فى مناهج التعليم لابناء الارستوقراطيين .

وعندما نشأ المجتمع الاقطاعى صار الرقص من وسائل الترفيه المهمة لدى الحكام فازدهرت الموسيقى وفن الرقص فى البلاط .

فى الفترة من القرن الثانى قبل الميلاد الى قرب القرن الثانى الميلادى أنشئت هيئة « يوفو » وهى هيئة رسمية تولت جمع الرقصات الشعبية والموسيقى التى كانت منتشرة فى تشاو ووى



الفراشة تقفز الى مقعد تشونج كوى فوق المحلة .



دنج هوا فى حفل زفافها
الى دولين .
مشهد من الدراما
الراقصة الشعبية دنج هوا

الترفيه . وظهرت فرق ضخمة تضم راقصين من
الهواة كانت تقدم عروضها فى القرى وفى أيام
الاعیاد . ومازالت بعض رقصات تلك الفرق
نعرض فى أيامنا هذه مثل « رقصة قارب التنين »
و « رقصة الحصان الخيزرانى » .

وابان عصر أسرة يوان الحاكمة (١٢٧١ م -
١٣٦٨ م) حدث ازدهار كبير فى الفن المسرحى
حيث تم العثور على مائة وثلاثين مسرحية ترجع
الى عهد تلك الأسرة . ومعظم هذه المسرحيات
مجموعة فى مجلد عنوانه « المسرحيات اليوانية
المائة » وقد طبعت حوالى عام ١٦٠٠ م .

وكان الرقص يدخل كجزء فى المسرحيات ففقد
كيانه كشكل فنى مستقل . وامتازت المسرحيات
التي ظهرت فى فترة يوان بأنها كانت فنا له
نظام ضخم ومعقد من القوانين والقواعد ، وتنتمى
لتقاليد بلغت أوج السمو والرفعة وتعتبر
الأساس الذى احتذى فيما بعد . ولا يعرف كيف
حدث ذلك التضع حتى وان كان فى ظل حضارة
متقدمة ، فالشيء العجيب الذى يفوق التصور
ان تلك النماذج قد تطورت من أصولها القديمة ،
وأثمرت ذلك الانتاج الغصب فى فترة زمنية
قصيرة نسبيا داخل نطاق حكم أسرة واحدة لم
نعش كثيرا ولهذا فان تلك النهضة الدرامية تمثل
حدثا من الأحداث الملفتة فى تاريخ الحضارة .

نظير فيه الشرائط الحريرية برشاقة مع حركاتهم
الراقصة . وقد اشتهرت فى عهد أسرة تانج
ثلاث تمثيليات للرقص بمصاحبة الموسيقى ،
ألف الامبراطور تاي تسونج اثنتين منها وهما :
موسيقى الفتوحات ، وموسيقى الاحتفالات .
هذا وكانت مدارس الرقص والموسيقى تقدم
عروضا صغيرة لتسلية النبلاء فى البلاط
الامبراطورى والمعسكرات .

وهناك ايضا نوع آخر من الرقص والشعر
والموسيقى ظهر فى أسرة تانج كان يطلق عليه
« الألحان الكبيرة » مثل رقصة ثياب الريش
والحرير ، التى كانت تؤديها الراقصة يانج
كوى فى القرن الثامن الميلادى أمام الامبراطور
شيوان تسونج الذى قام بتأليفها بنفسه .
وفىها ترتدى الراقصة تنورة تتدل من خصرها
الى مادونه ملونة بالوان قوس قزح ، وثوب من
الريش . اوقد أشاد كثير من القصائد من عهد
أسرة تانج بتلك الرقصة التى تمتاز برشاقته
وحركاتها التى تحاكي حركات الجنيات الرقيقات
الساحرات .

تطور الرقص الشعبى فى أسرة سونج
(٩٦٠ م - ١٢٧٩ م) فاتسعت موضوعاته
عما كانت عليه فى أسرة تانج مع الاهتمام بعنصر

أما في عهد أسرة مينج (١٣٦٨ - ١٦٤٤ م) ،
وأسرة تشينج (١٦٤٤ - ١٩١١ م) فقد انتشر
الرقص بين أبناء الشعب الصيني لتزجية وقت
الفراغ .

وتضم الصين قوميات مختلفة تصل الى
ست وخمسين قومية لكل منها رقصها التقليدي
الخاص بها ، وظلت معظمها محتفظة بأصالة
رقصاتها .

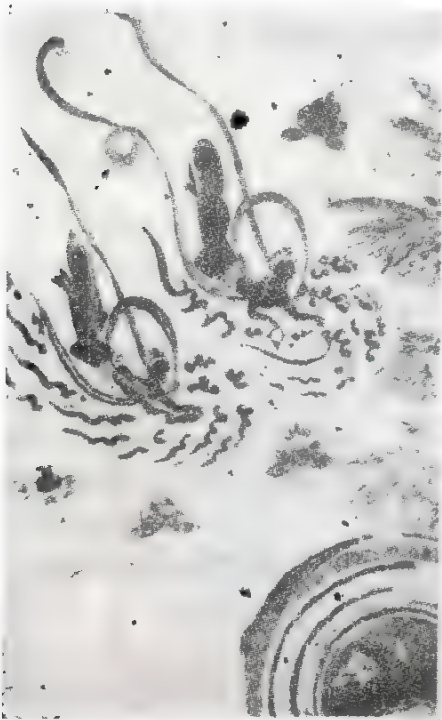
وحين أسقطت ثورة ١٩١١ م أسرة تشينج
الحاكمة وقضت على النظام الاقطاعي الذي جثم
على الصين من ألفى عام . ومع النهضة الثقافية
الحديثة التي بدأت بعد حركة الرابع من مايو
عام ١٩١٩ . ومع النهضة الثقافية الحديثة أدخل
الرقص الغربي الحديث الى الصين . غير أن روادا
مثل وو سيار بانج ، ودای آی لیان عملا في
ظروف صعبة ، وقد آليا على نفسيهما دراسة
واستكشاف مسرح صيني راقص شعبي أصيل ،
فأبدعا كثيرا من الرقصات الجديدة التي تعرض
المجتمع القديم المظلم وتعكس النضال الثوري
للشعب . ومن أعمالهما : « عبر نهر هوانج بو » ،
« التبعج الواقع » وهو رقص يسخر من رجعية
الكومينتانج ، « غارة جوية » « وأغنية مقاتلي حرب
العصابات » ، « طفل للبيع » وفي القواعد الثورية
في يانان وغيرها من الأماكن ، أصبحت الرقصات
الشعبية بشمال الصين مثل « يانجى » و « وسط
الطبله » أساسا لرقصات جديدة تستلهم ما قام
به الشعب من نضال بطولى .

ومن أبرز الرقصات في هذا المجال « رقصة
العرائس » المنتشرة في محافظة روونج التي كان
يؤديها الشعب في يوم المعبد ، وتعود قصة هذه
الرقصة الى أحداث التمرد التي قادها آن لو شان
في عهد أسرة تانج ، فهب الجنرال تشانج شيون
للمنضال ضد جيش المتمردين وظل يقاتلهم طوال
ثلاثة أعوام حتى سقط صريعا في ساحة الوغى
دفاعا عن وطنه بعد أن نفذ منه السلاح والغذاء .
ولتخليد ذكرى الجنرال تشانج تعرض في عيد
ميلاده كل عام « رقصة العرائس » وفيها يطلب
الناس من بطلهم القومي أن يقود الجيش لقتال
العدو لحماية الشعب . ولكن كيف السبيل
والجنرال ينقصه الجياد والفرسان ؟ فإذا

بمواطنيه يسارعون الى التطوع وهم يقدمون اليه
كل ما يحتاج اليه ، وقد نقل العاملون في المركز
الثقافي لمحافظة روونج هذه الرقصة الشعبية
بعد صقلها الى خشبة المسرح لتعرض في يكن
عاصمة الصين . واختاروا لذلك ستة عشر فلاحا
عتيا من الأشداء لأداء دور الفرسان . وامتاز
العرض بخطوات رشيقة وإيقاع قوى بمصاحبة
موسيقى تلهب المشاعر الوطنية وتذكى روح
الفداء عند الصينيين . واعتبر الخبراء من فناني
العاصمة هذه الرقصة صورة مشرفة للرقص
الشعبي الصيني .

وفي أثناء حرب المقاومة التي خاضها الشعب
الصيني ضد الغزاة اليابانيين (١٩٣٧ - ١٩٤٥)
وحرب التحرير ظهر الرقص الشعبي الثوري
ليلهب حماس الجماهير ويرفع روحهم النضالية .

وبعد تأسيس جمهورية الصين الشعبية
نفذت مؤسسة الرقص سياسة حكيمة :
« دع مائة زهرة تتفتح وتتحرد من الأعشاب
القديمة الضارة لتثمر الجديد » و « اجعل الماضي



الطيران الى السماء .
(صورة جدارية في أحد كهوف دون هوانج من أوائل أسرة
تانج)



ينج نيانج
تؤدي إحدى
رقصاتها في
الدrama الشعبية
الراقصة عبر
طريق الحرير .

وقامت بفحص واعادة انتشار عدد ضخم من الرقصات التقليدية المحلية ، والرقصات الشعبية ، وخلقت دراما راقصة صينية جديدة ، واستحدثت فن الباليه . وصممت كثيرا من الرقصات الجديدة مستلهمة تيمات من التاريخ الثوري للصين ، وانهياة المعاصرة ، فبلغت مستوى رفيعا في المضمون والشكل الفني ، وعملت على الرقى بأغنيات الهواة والعروض الراقصة الشعبية . وقد أدى ذلك الى وضع أساس متين لتطور الرقص الصيني .

واهتمت الحكومة الشعبية بتطوير الثقافة القومية وهي تنشده المحافظة على الفنون الشعبية ومنها الرقص . فشملت الفنانين الشعبيين برعايتها بعد أن كانوا يعانون من الفاقة والتشرد ، واتخذت منهم مدرسين ومدرسين للرقص والغناء ، وتكونت فرق من الفنانين انتشرت بين الجماهير ، وتوغلت بين صفوفهم لجمع تراث الرقص الشعبي فنجحت في اكتشاف واعادة تنظيم أكثر من ألفي رقصة في أثناء الفترة من ١٩٤٩ الى ١٩٦٦ وكانت أساسا لكتاب « الرقص الشعبي الوطني » الذي أصبح أول كتاب من نوعه في تاريخ الرقص الشعبي الصيني .

وبعد المراجعة والصلل اتخذت هذه الرقصات الشعبية مظهرا جديدا تماما . فمع الاحتفاظ بالاسلوب الشعبي التقليدي فانها تعرض وجهة نظر الجماهير في المجتمع الجديد . ومن بين هذه الرقصات الممتازة تبرز « رقصة اليانجقة » و « رقصة الأسد » و « رقصة الرعاة » و « رقصة قطف العنب » و « رقصة الطبل الطويل » و « شعب يي المبتهج » و « رقصة القمر » و « رقصة الطاووس » و « شعب مياو السعيد » . وقد فازت كلها بتقدير النظارة داخل الصين وخارجها .

كما أقيمت مهرجانات للرقص على المستوى الوطني والمحلي ، وعكس الراقصون الحياة الجديدة في الصين ، مثل « رقصة اللوتس » التي ألقتها « داي آي ليان » رئيسة جمعية الراقصين الصينيين عام ١٩٥٣ م على أساس

يخدم الحاضر ، والأشياء الأجنبية تخدم الصين . « رقصة يانجقة » التي تؤديها قومية الهان والشائعة في شمال، مقاطعة شنشي ، وظفرت من الجماهير بذروة الاعجاب .

وبعد عام ١٩٧٦ اجتاحت الصين موجة جديدة من الاهتمام بالرقص الشعبي . وأقيمت مهرجانات ثقافية وعروض راقصة في الاقاليم والمقاطعات والبلديات والمناطق المتمتعة بالحكم الذاتي .

وفي عام ١٩٧٨ وعام ١٩٧٩م وفدت الى بكين فرق الغناء وفرق الرقص من شينجيانج ، ونينجشيا ، والتبت ، ويونان ، ومنغوليا الداخلية ، وسيتشوان : وتشانجهاى ، وهيباي، وجيانجسو لتقديم عروضها في الاحتفال بالذكرى الثلاثين لتأسيس جمهورية الصين الشعبية . وتم عرض عدد كبير من الرقصات الشعبية على خشبة المسرح منها رقصة من يوجور تعرف باسم « ساينايمو في داوانج » (ساينايمو لحن تقليدي من يوجور ، وداوانج اسم مكان في شينجيانج) ، « اظهار الفانوس » وهي رقصة

يزاوج بين فن الرقص الشعبي وفن البهلوانيات .
ويؤدي الاثنان حركات رائعة يستخدمان فيها
مسندى المحفة كجهاز المتوازيين في الجمباز .
وتؤدي دور الفراشة كوان شيولي وهي فتاة
ريفية تبلغ من العمر تسعة عشر ربيعا كانت
ولوعة بالالعاب الرياضية منذ صغرها . وتدربت
على ألعاب الجمباز ، وتعلمت الفنون البهلوانية
في فرقة البهلوانيات الشعبية التي يديرها جماعة
من الريفيين . والفتاة تعمل في الحقول في
موسم الزراعة ، وبعد انتهائه تؤدي الرقصات
الشعبية مع زملائها ، وهم ينتقلون من قرية الى
أخرى راكبين الدراجات ، أما الراقص الذي يقوم
بدور القاضي تشونج كوي فهو الفنان ليو تشي
فونج ويقيم في قرية شيشي من محافظة نانتونج،
وقد ورث « رقصة الشبح تشونج كوي » أبا عن
جد . وهو من الجيل السادس في عائلته الذي
يؤدي هذه الرقصة ، ويفخر أفراد أسرته بقدمه
الى بكين لأدائها .

وهناك رقصة أخرى قدمتها فرقة نانتونج
للغناء والرقص الشعبي وهي « رقصة تشونج
كوي يداعب الخفافيش » ظفرت باعجاب
المشاهدين أيضا . وهي رقصة تقليدية منتشرة
في الأوساط الشعبية منذ أكثر من مائتي عام .
وتعود جذورها الى رقصة من قومية هان طورتها



« تشانج او » تطير الى القمر .

من سيتشوان ، « الارز ناضج » وهي رقصة من
كوريا ، « حارس الماء » وهي رقصة من يانبيان،
« تو يقابل العروس » وهي رقصة من تشانجهاى
« جرس الجمل » وهي رقصة من منغوليا .

وفي مهرجان صيف ١٩٨٠ م للرقص
الفردى والزوجى والجماعى اشترك فيه أكثر من
مائتى راقص . وفي خريف العام نفسه أقيم
المهرجان الفنى لأكثر من خمسين من الأقليات
القومية من ثمانية عشر اقليما ومقاطعة وبلدية
ومناطق تتمتع بالحكم الذاتى حيث عرضت على
المسرح مائة وأربعون رقصة منها « رقصة يد
الهاون » من جاوشان ، « رعى فطيع الأسود »
رسمى رقصة من التبت ، « مصارعة الثيران » وهي
رقصة من شوى ، « الونش الأبيض » وهي
رقصة من باي ، « الفتيات السعيدات » وهي رقصة
من داور ، « لارينبو وتشيو ينسو » وهي دراما
راقصة عن الزفاف من تو ، « يوم تتفتح الزهور »
وهي رقصة من تشيانج ، « مانج شى » وهي
رقصة من مانتشو ، « رقصة الطبل » من
هانى . أما الرقصة الكورية : « السعادة فى يوم
التوزيع » فهي مستقاة من الحياة الواقعية ،
وفيها ابداع وابتكار جرى فى فكرتها وتصميمها
الراقص مما يثير التساؤل بالنسبة لمدى
استمرارية الرقص الشعبى التقليدى وتطويره .

وكان ذلك المهرجان الفنى هو الاول من نوعه
منذ تأسست الصين الجديدة حيث اشترك فيه
ألف وثلاثمائة من الراقصين والراقصات
المحترفين والهواة أقاموا فى بكين شهرا أدوا
خلاله رقصاتهم بروعة وفن مثير .

« رقصة الشبح تشونج كوي فى المحفة »
وهي رقصة تقليدية مقتبسة من أسطورة شعبية
يؤديها الشعب فى عبد المعبد . وتشونج كون
هو القاضى العادل فى العالم الآخر الذى يكره
الأشرار ، وذات يوم يصادف فى طريقه فراشة
متحولة من كائن شرير بينما كان يركب محفصة
يحملها أربعة عفاريت ، ويخوض معها نضالا شرسا .
ويخيم جو بهيج طرال تلك الرقصة وفيها يرتدى
تشونج كوي رداء أحمر ، وتظهر الفراشة فى
صورة فتاة عذراء . يقفز تشونج كوي أمام
مسندى المحفة وخلفهما ، وترقص الفراشة رقصا

كبير في عالم الرقص الدرامي الشعبي الذي شمل عروضاً مشرقة من أبرزها : « دنج هوا » الأسطورة الراقصة لقومية مياو وهى تدور حول الشاب دو لين الذى شمر عن ساعد الحد واستصلاح الأراضى بمصاحبة السراج الذى ورثه عن أجداده . وقد أحبته الحسنة دنج هوا لدأبه على العمل دون كلل أو ملل ، وأهدته فأسا فضية وتوج الحبيبان حياتهما بالزواج . غير أن دو لين لم يلبث أن أخلد الى الكسل ، وأصبح يمتق العمل ، ويسعى وراء المتعة واللذة تحت اغراء شيطان الحجر . ولكنه بعد سلسلة من المفارقات والنضال يستجيب فى النهاية لنصائح زوجته دنج هوا فيثوب الى رشده ، وتصفو العلاقات بين الزوجين ويستأنفان حياة العمل السعيدة .

ومن أروع هذه العروض أيضا : « عبر طريق الحرير » وهى دراما شعبية راقصة تدور حول الصداقة بين الصينيين والأجانب فى عهد أسرة تانج منذ أكثر من ألف عام متخذه من طريق الحرير خلفية لها . . . ذلك الطريق الذى كان طريق المواصلات الرئيسى مع شعوب البلدان الواقعة غرب الصين . ويبحث ذلك العرض رقصات شعبية قديمة الى الحياة استوحاها مصمموا رقصات هذه الدراما الشعبية الراقصة من الحركات الراقصة المصورة على جدران كهوف دونهوانج الحجرية بعد أن قاموا بدراساتها تاريخيا حتى تأتى الرقصات شبيهة بالأصل ما استطاعوا الى ذلك سبيلا . وهذه الكنوز الفنية أبدتها فنانون صينيون فيما بين القرنين الرابع والرابع عشر حيث تمت البوذية نموًا كبيرًا فى الصين . وهذه الكهوف الحجرية فى دونهوانج تقع على طريق الحرير ، ولم يبق منها اليوم سوى ٤٨٠ كهفا تضم بضعة آلاف من التماثيل الملونة والصور الجدارية .

وفى مستهل عرض هذه الدراما الشعبية الراقصة تضاء الأنوار فتبدو ثلاثة تماثيل لآلهة الرحمة السداسية الأذرع تحرك أذرعها فى تناسق ، ويسمع المشاهدون رنين الأجراس بينما تعبر المسرح قافلة من الجمال تسير مع اطلالة الصباح وسط صحراء شاسعة .

ورقة ثانتونج فاصبحت الأضواء الملونة تلعب دورا مهما فى ذلك العرض الذى يجمع بين الرقص الشعبى والألعاب البهلوانية وفن مسرح العرائس . اذ تظهر دمية تشونج كوى ، التى يبلغ ارتفاعها أكثر من مترين ، على خشبة المسرح ، ويقوم بتحريكها ممثل واحد ، ويمثل تشونج كوى الانسان المستقيم . وتظهر أيضا على المسرح خمسة خفافيش فرحة . ولما كان نطق كلمه خفاش فى اللغة الصينية شبيه بنطق كلمة الرخاء ، لذا فان الخفافيش الخمسة هنا ترمز الى مجيء الرخاء ، والمركز المرموق ، والعمر المديد ، والسعادة ، والثروة وهى تعبر عن أمل الناس الذين ينشدون السعادة ، ويقاومون الشر ، ويلوذون بالعدالة . يشرع تشونج كوى فى اصطیاد الخفافيش على خشبة المسرح وهو يجلس القرفصاء حيناً ، ويجرى حيناً آخر حتى يقتنص خفاشا فيلقى به الى جماهير المشاهدين . . . ويعد ذلك رمزا للسعادة التى تفى بظلالها عليهم . وعندما تخفت أضواء المسرح تدريجيا نلمع المصابيح المركبة على عيني تشونج كوى وصدره وهى ترمز الى عيني النفاذتين وقلبه الكبير .

ومن الرقصات الشائعة أيضا ، « رقصة التنانين والعنقاوات » تنتظر الحظ والازدهار . وهى رقصة خفيفة مرحة تعبر عن ازدهار عصرنا الحاضر بأسلوب الرقص الشعبى القديم . وهذه الرقصة قد زاجت بين رقصتين منتشرتين فى منطقة هايان وتعرضان فى عيد الربيع وهما « رقصة التنين » التى يؤديها الراقصون وهم يغنون وفى أيديهم التنانين ، والآخرى « رقصة الثناء على العنقاء » فيها يغنى الراقصون وفى أيديهم العنقاوات . وهكذا تحولت الرقصتان الى رقصة واحدة أبدع فيها الراقصون فى مشاهد الرقص مثل « تلويح التنين برأسه » و « تحريك العنقاء لذيلها » و « مداعبة التنين للعنقاء » و « رقصة التنين والعنقاء » بأساليب الدوران السريع حول أنفسهم والشقلبية والتدحرج والقفز . وقد نجحت تلك الرقصة فى التعبير عن الوضع المزدهر ، والحصاد الوفير ، والحياة الآمنة الرغدة .

وأصبحت السنوات الاخيرة تروج بنشاط

خلفية المسرح منظر يضم قصرا صينيا وحديقة فارسية يخيم عليهما الهدوء والسكينة .

وأود ان اختتم تلك العروض بدراما شعبية راقصة تم ابداعها خلال السنوات القليلة الماضية وهي « الطيران الى القمر » وتدور قصتها في زمن سحيق حين توسطت عشر شمس كبد السماء ، وراحت تلقى بشواظ أشعتها الحارقة على الأرض التي صارت جافة ساخنة فعانى الشعب من شدة العطش ، وها هو ذا رئيس القبيلة بنج منج يستعد لذبح غادة ريفية تدعى تشانج أو لتقديمها قربانا للامبراطور السماوي استرضاء له حتى تهطل الأمطار . وفي تلك اللحظة الخطرة يصل القناص الشاب هويي ، ويطلق سهامه على الشموس فيسقط تسعا منها فتنتشع الغمة ، وتهطل الأمطار بغزارة ، ويتجدد شباب الدنيا مع قدوم الربيع ببهجته ، وتنجو الحسنة « تشانج أو » من الموت وترتفع هتافات الناس محيية هويي ، وتفتن به الفتاة الرائعة الحسن، ويخفق له قلبها ، ولاتعد ترى له في سائر الناس ندا ولا مثيلا . ويضطر رئيس القبيلة الى تسليم صولجان السلطة الى هويي ، والغيرة والحقد تنهش في أمعائه . وفي ليلة حفل الزفاف ، يحاول بنج منج سرقة القوس السحري



« تشانج أو » بعد ان ناولها حبيبها الدوا السحري ليطردها الى القمر .

يتعرض اينوس التاجر الفارسي للهلاك في أثناء سفره عبر صحراء جوبي عندما تهب عاصفة رملية عاتية فينقذه الرسام العجوز تشانج وابنته ينج نيانج ، حيث أن هذا الفنان يقوم بعمل الصور الجدارية في كهوف دونهوانج الواقعة على طريق الحرير ، ويقدم للتاجر الفارسي آخر ما تبقى لديه من ماء . وفجأة يتعرض لثلاثتهم لهجمة ضارية من قطاع الطرق الذين يختطفون الفتاة .

تمر بضعة أعوام قبل أن يعثر الرسام على ابنته في سوق موسمية في دونهوانج ، وكان مختطفوها قد باعوها لتجار الرقيق ، وامتهنت الرقص في فرقة مسرحية . لم يستطع الوالد أن يدفع الفدية لابنته لضيق ذات يده ، ولكنه لحسن الحظ يلتقى مع التاجر الفارسي اينوس الذي يعرض عليه دفع الفدية المطلوبة . غير أن الرياح تأتي بما لا تشتهي السفن ، حيث يحوك الوالى المحلى المكائد ضد الفتاة ينج نيانج . عندئذ يعهد بها والدها الى اينوس ، فتسافر معه الى بلاد الفرس خشية أن تقع في يد الوالى . وهناك تنشأ بينها وبين أهالى فارس صداقة وطيدة ، وتتعلم منهم رقصاتهم ، وتعلمهم بدورها رقصاتها .

ولا يلبث اينوس أن يعود في مهمة الى الصين مستنصحا معه ينج نيانج ، فاذا بالوالى ينصب فخاخه ضدها ليثار منها ، ويأمر جماعة من الأوباش بمهاجمة قافلتهما . ويهب الرسام تشانج لنجدة اينوس مرة أخرى ، وذلك بإشعال نار تحذيرية لاستدعاء رجال العسس ، بيد أن الرسام يلقي حتفه قبل وصولهم .

وفي معرض دونهوانج ، تندد ينج نيانج بالوالى وتفضحه فيتم القبض عليه مع الأوباش ، وتنتهى هذه الدراما الراقصة بالفتاة وهي تمد يد الصداقة الى الضيوف الأجانب من الفنانين والتجار الذين جاءوا زرافات ووحدانا من سبع وعشرين دولة للمشاركة في المعرض .

أما الملابس الزاهية التي استخدمت في هذه الدراما الراقصة فقد استوحيت أيضا من الصور الجدارية في كهوف دنهوانج . كما يطل من

الذى يقطر دما ، ويسدده الى بنج منج فيرديه
قتيلا ، يتطلع هوى نادما الى القمر حيث تقيم
حبيبته ، ثم يكف قلب المحب الواله عن الخفقان
بعد أن زحفت برودة الموت اليه . اما «تشانج أو»
فهى تعيش فى عزلة داخل قصر القمر يلهبها
الشوق الى موطنها وجبيها هوى .

وللحفاظ على تقاليد الرقص الشعبى وتطويره
اقتبس مصمم هذه الدراما الراقصة من حركات
الرقص الصينى الشعبى الكلاسيكى بعد صقله ،
واستوحى كثيرا من الاشكال والصور الجدارية
فى كهوف دونهوانج التابعة لأسرة تانج ، ومزجها
مع بعض الحركات التى استمدتها من الرقصات
القومية والشعبية ، ومن رقصات الباليه والرقص
الغربى المعاصر حتى يحقق لعمله الفنى الجذع
بين قوة المضمون وجمال الشكل .

من هوى ، غير أن الفتاة تفاجئه وتحول بينه
وبين تحقيق ما ربه فيضربها على رأسها حتى تقع
دغشيا عليها . وينطلق الرجل لاذا بالفرار ،
ولكن هوى يعود ، فيسرع بنج منج الى ارتداء
قناع يجعله يبدو وسيما ، ثم يحمل الفتاة
ويرقص معها رقصا قيقا حالما الأمر الذى أثار
هوى وطن أنها علمت به وخانتة ، وأوشك أن
يقتلها بتحريض بنج منج غير أن حبه لها يقف
عائقا بينه وبين الأقدام على فعلته هذه ، وإذا به
يكسر سيفه ، ويناولها دواء سحريا ليطردها الى
القمر ، ولا يلبث هوى أن يكشف الحقيقة ،
ويدرك أنه كان ضحية خيلة مأكرة ، فيحاول
اللاحاق بحبيبته ، ولكن هيات فقد فات الأوان .
ويسرق بنج منج قوسه السحري ، ويرمى غريمه
بسهم فيصيبه ، ينتزع هوى من جسده السهم

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كما ترحب بنشر
المعموس الشعبية ، والصور الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد
مظاهر الماثورات الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .

الخيامية



طارق صالح سعيّد

مقدمة

يمثل فن صناعة الخيام في مصر أحد الفنون الشعبية المصرية المهمة بما له من أصالة محلية تمتد جذورها من العصر العباسي واستمر بعد ذلك حتى العصر الفاطمي والعصر الأيوبي إلى أن انحدر إلى عصرنا الحال في القرن العشرين حيث استمر هذا الفن يتوارثه الآباء عن الأجداد والأبناء عن الآباء .

والذي يتمثل في فن صناعة السراقات المنقوشة بأجمل الزخارف العربية الإسلامية التي تقام من أقمشة الخيام والتي يستعملها المصريون في الأعياد والمواسم والمناسبات المتعددة والشديدة الصلة بحياتنا . كإفراح والأحزان وغير ذلك من المناسبات القومية والاحتفالات العامة وغيرها .

وتتركز صناعة الخيام في مصر في أحد الأحياء المصرية القديمة والمعروفة (بحى الخيامية) بالقاهرة الذي يعتبر من الأحياء الأثرية المتميزة بطابعها الإسلامي الجميل حيث تقوم فئة قليلة من الصناع لا يتعدى مجموعهم أربعين صانعاً بالعمل في صناعة الخيام وغيرها من المنتجات الأخرى التي تنفذ إلى جانب أقمشة الخيام .

غير أن هذه الفئة القليلة من الصناع لا يعلم أحد منهم على وجه التحديد تاريخ نشأة هذه الصناعة المهمة بالنسبة لأحياء التراث الفنى الأصيل الذى حملته لنا العصور الإسلامية عبر مئات السنين سوى أنهم توارثوا هذا الفن عن أجدادهم الأولين .

لهذا كان لزاما علينا البحث الدقيق فى المراجع التاريخية المهمة وفى مراجع وقواميس اللغة لمعرفة نشأة وتاريخ وتطور هذا الفن الأصيل .

ونظرا لأهمية هذا التراث الفنى الأصيل الذى يجب المحافظة عليه من عبث العابثين وتقديمه للعالم بالصورة التى تتناسب مع عظمة التراث الذى خلفه لنا أجدادنا المسلمون لذلك يجب حماية هذا التراث العظيم والابقاء عليه وأحيائه بصورة مشرفة ومضيئة وأنه لمن العبث أن تترك هذا التراث بين أيدي فئة قليلة من العاملين فى صناعة الخيام بل يجب علينا رصد هذا الفن وتسجيله حتى لا يندثر كما اندثر الكثير من الفنون .

كما ورد فى القاموس المحيط :

الخيمة أكمة فوق أبانين . وهى خيمات وخيام وخيم وأخامها وأخيمها بنسائها وخيموا دخلوا فيها وبالمكان أقاموا ، وتخيم هنا ضرب خيمته به . وكذلك فى صبح الأعشى :

.. ومنها المظلة التى تغطى رأس الخليفة عند ركوبه وهى قبة على هيئة خيمة .

وورد فى كتاب الفنون الإسلامية والوظائف :

خيى - هو صانع الخيام أو الفسطاط وكان للخيمية ولا يزال خط بالقاهرة والمدن الكبيرة ومن بين الخيمية المشهورين أبو الحسن على بن الحسن الخيى فى الدولة الفاطمية وزميله أبو الحسن المعروف بابن الأيسر الحلبي صانع الفسطاط المعروف بالدورة وكان من عجائب الصناعة .

تاريخ الاسلوب المستخدم فى زخرفة أقمشة الخيامية - التطريز بالنسيج المضاف قبل العصر الإسلامى :

والتطريز بالنسيج المضاف هو إضافة قطع صغيرة من النسيج الى مساحة كبيرة مختلفة عنها فى اللون وفى كثير من الأحيان فى المادة وذلك بواسطة إخطتها بأبرة الخياطة وبغرز مختلفة وينتج عن هذه الإضافة شكل أو عنصر زخرفى وتعرف هذه الطريقة من التطريز عندنا فى مصر باسم (شغل الخيم) وفى إيران باسم (الكبدون أو الرشت) .

الخيام فى اللغة :

ورد فى المراجع التاريخية ومعاجم اللغة التى لجأت إليها أن الخيام متعددة الأشكال وأطلق عليها ألفاظ متعددة أكثرها شيوعا ، المظلة أو الشمسية فلقد ورد ذكرهما على اعتبار أنهما جزء مكمل لمواكب الملوك والأمراء وفى بعض المراجع على أنها من الآلات الملوكية من زمن الخلفاء وكانوا يتباهون بزینتها ولم يقتصر استعمالها خارج الدور فى التنقل والأسفار والحروب فحسب بل تعددت استعمالاتها فى الدور وخارجها ثم تطورت وأصبحت تستعمل داخل القصور ومن ثم أصبحت من مظاهر الثروة والترف .

وذكر فى الموسوعة العربية الميسرة أن :

الخيمة هى بيت أو مظلة تصنع من قماش أشعة السفن المبطن باللباد أو الجلد وتثبت على قوائم وتشد على أوتاد استعمالها الرحالة والصيادون والكهنة فى التعبد وقد اشتهرت الخيام الفارسية بما فيها من أغنية ثمينة .

واستخدم اليونان والرومان الخيمة فى جيوشهم العسكرية وكان لها أشكال بيضاوية وكانت تكسى من الداخل بالحرير والفرو ، والخيام المستعملة اليوم من النوع المخروطى ذى القائم أو المركز الذى كان يستعمل فى المستشفيات والمطاعم المتنقلة .

وهو من الأسرة الحادية والعشرين وهي مزخرفة بالجلد الملون وهي دليل لاستعمال المصريين القدماء لزينة الجلد بالقطع المضافة وهي موجودة بالمتحف المصرى بالقاهرة .

كما توجد قلع من الجلد أحيانا مثل الخيام والحداديات التي انتشرت في الدولة الحديثة ووجدت ممثلة في الصور ومنها الموجود في المعبد الجنائزى للملك ساهور وهو من الأسرة الخامسة ونظرا لثقل القلع الجلد للمراكب الصغيرة صنعت من الكتان .

وإذا انتقلنا للعصر اليونانى والرومانى نجد أمثلة كثيرة للشرطة والجامات المختلفة الاشكال والاحجام بها زخارف مختلفة مثل الزهور والنباتات والاشكال الهندسية البسيطة وبالوان مختلفة مثل الاحمر النيبى والكحل والأبيض والأخضر والبنفسجى مضافا للأثواب .

كما توجد في قاعة المنسوجات بالمتحف اليونانى الرومانى بالأسكندرية في الفترينات رقم (٢) ، (٤) ، (٦) ، (٨) وكذلك نجد قمصانا وقطع من القماش مضافا إليها شرطة وجامات واطارات بأشكال وأحجام مختلفة . أما في العصر القبطى فنجد أن القمصان كانت تزخرف من الأمام والخلف بالشرطة على الأكتاف وشريط ضيق حول فتحة الرقبة وكذلك جامات مربعة ومستديرة على الأكتاف وعند نهاية الثوب .

وكانت الاشرطة تنسج بزخارف ثم تضاف للثوب وفي كثير من الأحيان نجد أشرطة مقصوصة من ثياب قديمة ومضافة الى ثياب جديدة .

ويوجد بالمتحف القبطى كثير من القطع المطرزة بطريقة الاضافة وهي ترجع الى فترة ما بين القرنين الرابع الى السابع الميلادى .

ومن هذا يتضح لنا أن تزيين الأثواب وزخرفتها بالشرائط المضافة والجامات والاطارات يمكن أن ينطبق عليه مفهوم الزخرفة بطريقة الاضافة أيضا لأن الزخرفة بطريقة الاضافة تعتمد أساسا على تنفيذ الزخارف من قطع القماش الصغير بأشكال مختلفة وتقاط فوق أرضية القماش مكونة في مجموعها وتواجدها بجانب بعضها البعض الزخرفة المطلوبة .

أما في أوروبا فتعددت أسماء هذه الطريقة في التطريز بتعدد الشكل الزخرفى فهي تعرف بالزخرفة المضافة Applied-work وتعرف باسم reserved-Technique أو الاضافة بالرقعة Patch work أما اذا كانت القطع المضافة صغيرة جدا أو مخيطة بجانب بعضها البعض ومتعددة الألوان فتعرف باسم الفسيفساء .

وهناك احتمال أن تكون هذه الطريقة هي أول محاولة عرفت لزخرفة المنسوجات والملابس اذ عرفت هذه الطريقة منذ العصر الفرعونى .

وإذا أردنا أن نتبع نشأة الزخارف باستخدام هذا الاسلوب بالأقمشة المصرية القديمة وجب علينا الرجوع الى قطع الأقمشة الأثرية التي عثر عليها كمصدر مباشر لتتبع المصادر التاريخية الأخرى - ومصدر غير مباشر من كتابات ومخطوطات ورسومات مختلفة وتصوير حائطى بمصر الفرعونية .

ومن المعروف أن المصريين القدماء استعملوا وحداتهم الزخرفية على حوائط وأسقف المعابد ومنها ما نفذ على المقابر وكذلك الأثاث وغيرها من العربات الحربية وزخرفت الملابس كما نفذ المصاغ والحلى من وحدات متماثلة .

كما أننا نجد أن بعض الأردية الفرعونية مزخرفة بشرائط مضافة عن طريق التطريز مثال لذلك رداء توت عنخ آمون وهو موجود بالمتحف المصرى تحت رقم ٥٦٩ وواضح به الشرائط المضافة « والكولة » عن طريق التطريز .

ومن القطع الأثرية التي ترجع الى الدولة الحديثة مجموعة من الاشرطة والأحزمة المنقوشة والمجموعة عبارة عن زخرفة منسوجة عملت بغرض معين وغالبا ما أضيفت عن طريق الخياطة للمكان المطلوب سواء للملابس والأردية والأغطية وما شابه ذلك .

كما أننا نجد على الكراسى التي وجدت في مقبرة رمسيس الثالث حداديات من القماش بها زخارف على سقف خيمة الامير (أيسمكحب) ويرجع أن تكون مزخرفة بطريقة الاضافة وهي الخيمة الجنائزية للامير (أيسمكحب)

التطريز بالنسيج المضاف في العصر الاسلامي :

استمرت هذه الطريقة مستعملة في زخرفة المنسوجات طوال العصور الوسطى في مصر الاسلامية وكان انتشارها بشكل واضح في العصر المملوكي منذ القرن الثالث عشر الميلادي .

وبالرجوع الى المخطوطات الاسلامية المصورة نجد الكثير من الخيام المتعددة الاشكال والاغراض وبها عناصر زخرفية وصور متنوعة الا أننا نجد أن هذه المخطوطات لم تذكر الاسلوب التطبيقي المستعمل في زخرفة الخيام أو حتى طريقة صنعها ووصفها .

ويتضح هذا في الرنوك التي كانت تضاف الى الستائر والملابس ولها أشكال متعددة وكل شكل منها له مدلول وبالمتحف الاسلامي بالقاهرة جزء من خيمة قديمة يبين رنك بزخارف أرابيسك يتكون من شكل طبق نجمي مثنى الأضلاع تمتد أضلاعه مكونة زهرة من أربعة فصوص تتداخل فيها أشكال وريقات نباتية مجردة .

كما ان هناك مجموعة كبيرة من القطع المطرزة بطريقة الاضافة وتعرف باسم (رشت) ورشت هذه مدينة صغيرة تقع على بحر قزوين بدأ ظهورها كمركز مهم من مراكز المنسوجات المطرزة من القرن الثامن عشر .

وتمتاز طريقة (رشت) بأن كل قطعة مضافة يحيط بها كردون ولذلك فان رسوماتها وزخارفها تبدو دائما محددة ومتقنة .

وقد انتشر هذا الاسلوب في فن التطريز في ايران منذ القرن الثامن عشر ولكنه كثر بشكل واضح في القرن التاسع عشر . اذ كان يصنع به سجاجيد الصلاة والستائر والفرش وكذا السروج .

وفي القاهرة انتشر نظام الوكالات والخانات ومثال ذلك خان الخليل الذي أنشأه الأمير جهاركس الخليلي أحد أمراء السلطان برقوق وكان يشغل وظيفة أمير أخور (أى أمير الخيل) وكان موضع هذا السوق ضريح القصور الفاطمية (فى شارع المعز لدين الله الآن) ولما كان الأمير جهاركس متعصبا ضد الشيعة مذهب الفاطميين فقد أخرج عظام الموتى فى تلك المنطقة وألقاها

بكيان البرقية وأقام مكان الضريح الخان الذى عرف باسمه وكان يعرض بهذا الخان المنتجات المصرية الأصلية مثل المعادن المكفنة بالقضبة والذهب والأخشاب المطعمة بالعاج والصفى وأقمشة الوشى والديباج والزجاج المموه بالمينا وصناعة الجلود والخيام والسجاد المعقود المتعدد الألوان وكثير غيرها . وفى عام ٩١٧ هـ هدمه السلطان الغورى وجده . ومن خلال استقراء هذا العمل الفنى ميدانيا يمكن تلخيص هذه الأنماط الفنية المستمدة من هذا الشكل الفنى التقليدى فى الآتى :

الخطوات المتبعة فى تنفيذ الزخارف والرسوم المختلفة :

ترجع دقة الزخارف والرسوم المنفذة الى مهارة الأسطى فى لقط الحرفة (كما يقول المشتغلون فى هذه الصناعة) أى يقوم برسم الزخارف بالرسوم المختلفة التى غالباً ما تكون مقتبسة من المساجد الاثرية القديمة وبصفة خاصة المساجد الفاطمية لما تحويه هذه المساجد من زخارف متعددة وهذه الزخارف مأخوذة عن قباب المساجد وغيرها من الزخارف المنتشرة خارج وداخل المساجد القديمة مثل مسجد الامام الشافعى بالقلعة بالقاهرة ومسجد الرفاعى ومسجد محمد على وغيره من المساجد كمسجد السلطان حسن ومسجد الامام الليثى . أما الزخارف الكناية فيقوم بكتابتها خطاط .

وبعد أن يقوم (الأسطى) بنقل الزخرف يقوم بتطويعه (أى بتحويله حسب ما يراه مناسباً بحيث يصبح الزخرف معداً لتنفيذه على القماش بطريقة الاضافة .

ويمكن تلخيص الخطوات التنفيذية فيما يلى :

١ - يقوم (الأسطى) برسم الزخرف وتنظيمه بحيث يعد صالحاً للنقل ويعمل له (أورنيك أو أسطمة من الورق) .

٢ - يقوم (الأسطى) بعد ذلك بتحديد الزخرف على الأورنيك أو الاسطمة بالقلم الرصاص أو الفحم الأسود .

من عنده مثل الورد وغير ذلك للماء الفراغات المتبقية من مساحة الترك .

هذا ويعتمد زخرف الرنك (صرة الترك) على الزخارف العربية والإسلامية الدقيقة الى حد ما ذات الفروع المتلوية والمركبة المعروفة بزخارف الأرابيسك أو يحتوى الرنك على طبق قيشانى أو شكل نجمى .

أما زخارف الاحواض فهي عبارة عن زخارف أطباق القيشانى أو زخارف أرابيسك .

كما ان زخارف (التريفة أو المخدة) هي أيضا زخارف اسلامية أو ما هو على شكل الزهرة كما تتنوع الزخارف التي توضع فى التريفة سواء أكانت هندسية أو نباتية ولكن معظم زخارفها عربية اسلامية .

أما الزخارف الموجودة (بالترنجه) فهي زخارف اسلامية أيضا أما الفراغ المتبقى داخل المستطيل الذى به الترنجة فنجد به زخارف من الفروع النباتية التي تنتهى بشكل زهرة . ومما يجب ذكره أن جميع هذه الزخارف ينقلها الاسطى الصناعى من المساجد والآثار الاسلامية المختلفة التي سبق أن ذكرناها كما أن هذه الزخارف معمول لها أرائيك تحفظ لدى العاملين فى هذه الصناعة ويتوارثها الآباء عن الأجداد والأبناء عن الآباء .

٢ - الزخارف المنفذة على المنتجات الأخرى التي تنتج بهذه الطريقة .

(أ) زخارف نباتية وهندسية : وأكثرها شيوعا الزخارف النباتية الهندسية المعروفة بزخارف الأرابيسك التي تتميز بها الفنون الاسلامية الى جانب بعض الزخارف من الزهور والفروع النباتية وزهرة اللوتس الفرعونية وبراعمها .

أما الزخارف الهندسية فهي البعور والجمامات الزخرفية المتنوعة الى جانب الأطباق الجصية وأطباق القيشانى المعروفة بزخارف الفسيفساء التي اشتهرت بها الزخارف الهندسية الاسلامية التي انتشرت فى العصر الفاطمى بصفة خاصة

٣ - يقوم (لاسطى) بعد ذلك بتحزيم حدود الزخرفة بآبرة عادية على الأورنيك أو الاسطمة .

٤ - يتم وضع الأورنيك أو الاسطمة على القماش المعد لتنفيذ الزخارف عليه وغالبا ما يتكون من قماش (القلع البلدى) المبطن بقماش البفتة البيضاء ليسهل وضوح الزخارف عليه بعد وضع الأورنيك أو الاسطمة المثقبة عليه وذلك بتمرير قطعة من القطن أو القماش المبللة بالفحم المذاب فى الجاز (الكيوسين) .

٥ - يقوم الاسطى بعد ذلك بتوضيح الرسم مرة أخرى على القماش بالقلم الرصاص .

٦ - بعد ذلك تبدأ عملية التنفيذ بطريقة الاضافة بقطع صغيرة من القماش المختلف الألوان تبعا للزخرف أو الرسم المراد تنفيذه أو على حسب الفكرة الزخرفية الموضوع .

الخامات المستخدمة فى صناعة الخيام :

ثبت بالدراسة والبحث أن هذا النوع من الأقمشة ينفذ باستعمال قماش القطن للشراع (القلع البلدى) كأرضية أو بطانة أما الأقمشة المستعملة فى تنفيذ الزخارف والنقوش فهي أقمشة (البفتة) المصنوعة من القطن وكذلك أقمشة (النيل الاسبور) الى جانب نسبة من القماش (الستان) الحرير وعلى ذلك يمكن اعتبار القطن الخامات الأساسية فى تصنيع هذا النوع من الأقمشة .

أضف الى ذلك الخامات المكملة مثل (خيط حريرى) يستخدم فى تثبيت الزخارف المضافة وشريط (نوار) يركب على حدود القطعة وخيط قطنى سميك لتثبيت الأرضية بالبطانة .

أنواع الزخارف المستخدمة :

١ - زخارف التروك :

الزخارف المنفذة على الترك (مفرد تروك ، بضم التاء) بصفة عامة اسلامية بالاضافة الى بعض الزخارف الفرعونية مثل زهرة اللوتس الفرعونية وبراعمها وبعض الوحدات الزخرفية التي يرى اضافتها لاسطى الصناعى

بالإضافة الى ما هو مأخوذ عن العمارة الاسلامية كالقباب والمحاريب والبواريك .

كما تتميز الزخارف عموما بالطابع الهندسي سواء كانت نباتية أم هندسية .

(ب) زخارف كتابية : وهي عبارة عن آيات القرآن الكريم الى جانب أسماء المشايخ وأولياء الله وأسماء أصحاب محلات الفراشة . وهي تكتب بمعظم أنواع الخطوط المعروفة كالخط الديواني والخط الثلث والنسخ والخط الكوفي وهذه الخطوط جميعها يغلب عليها الطابع الزخرفي في تنفيذها .

(ج) زخارف حيوانية وأدمية : وهي الزخارف التي تمثل البيئة الشعبية المأخوذة من حياتنا اليومية في الأحياء الشعبية كبائع الفول والمقهى وبعض مناظر الريف مثل الفلاحين والحيوانات المختلفة مثل الجمل وغيره .

الى جانب بعض الرسوم الفرعونية التقليدية التي تمثل مناظر مختلفة كعربة رمسيس وعجل أبيس والمراكب الفرعونية وغير ذلك من الرسوم الفرعونية التي بها رسوم آدمية وحيوانية .

الألوان المستعملة :

تتنوع الألوان المستعملة في تنفيذ هذا النوع من الأقمشة حسب الفكرة الزخرفية المراد تنفيذها وهي الأبيض، والأحمر والأسود والأصفر والأخضر والأزرق وهي غالبا من قماش سادة الا انني لاحظت استخدام بعض الأقمشة المنقوشة (المطبوعة) في بعض الأعمال الشعبية في الجليل .

وتختلف قوة هذه الألوان ووضوحها باختلاف الموضوع المنفذ .

أنواع الخيام واستعمالاتها :

١ - خيام الكشافة :

هذا النوع من الخيام لا توجد به زخارف من الداخل أو الخارج وهي مصنوعة من قماش (القلع البلدي) المبطن بقماش (الدمور) وتستعمل في معسكرات الكشافة وهي على شكل مستطيل .

٢ - خيام الجنود :

وهي خيام ذات قبة مستديرة أو مستطيلة ولا توجد بهذه الخيام زخارف من الداخل أو الخارج وهي أكبر من خيام الكشافة الا أنها تصنع من قماش (القلع البلدي) المبطن من الداخل بقماش (الدمور) وتستعمل لنوم الجنود .

٣ - خيام الصحة :

وهي خيام ذات قبة مستديرة أو مربعة وهذا النوع من الخيام ليس به زخارف من الداخل أو الخارج وتصنع من قماش (القلع البلدي) كما انها تبطن من الداخل بقماش (الدمور) .

٤ - خيام الكاوي :

وهذه الخيام تصنع من قماش (القلع البلدي) المبطن من الداخل وهي اما أن تكون ذات زخارف بسيطة من الداخل فقط أو تكون بدون زخارف وتنفذ الزخارف بطريقة الاضافة وهي تصنع بأحجام حسب الطلب وهذه الخيام يستعملها المطوف أثناء موسم الحج .

٥ - خيمة الفراشة (الصوان) :

الترك هو الوحدة الأساسية التي يتكون منها السرادق (الصوان) الذي يتكون من عدة تروك يتم تجميعها مع بعضها البعض وهو ينفذ بمساحات مختلفة حسب الطلب ويصنع من قماش (القلع البلدي) ويبطن بقماش (البفتة) ويحتوي على زخارف مختلفة وبألوان متعددة ومنفذة بطريقة الاضافة كما ان هذه الزخارف منفذة بوجه واحد من القماش كما أن هناك أنواع من الخيام تنفذ بزخارف ومساحات حسب الرغبة وهي خاصة بالتصدير الى البلاد العربية الى جانب الخيام التي تصنع للسباح وشركات الطيران والبيئات الاجنبية بمواصفاتها على حسب الرغبة وتتكون أساسا من القطعة المعروفة باسم (الترك) أو خيمة الفراشة .

أما المنتجات الأخرى التي تنفذ بالطريقة نفسها التي تنفذ بها أقمشة الخيام المزخرفة (بطريقة الاضافة) فيمكن حصرها فيما يأتي :

١ - اعلام وبيارق مشايخ الطرق :

وهى اعلام تنفذ بطريقة الاضافة وكل علم يكتب عليه اسم شيخ الطريقة ولفظ الجلالة (الله) عز وجل واسم الرسول الكريم سيدنا محمد (عليه الصلاة والسلام) كذلك نجد أسماء الخلفاء الاربعة سيدنا أبو بكر وسيدنا عمر وسيدنا عثمان وسيدنا علي وكثير من العبارات المأخوذة من القرآن الكريم مثل لا اله الا الله محمد رسول الله وغير ذلك من الآيات كما يوجد بظهر العلم كتابات قرآنية أيضا مع كلمة (مدد) أما الزخارف المنفذة عليه فمأخوذة من الاطارات العلوية للمساجد . مثل واجهة وخلفية علم ابن ادريس .

٢ - كساوى الأضرحة :

هذه الكساوى عليها كتابات مثل لا اله الا الله محمد رسول الله الى جانب اسم صاحب الضريح .

٣ - المعلقات الحائطية :

وهى اما معلقات آيات قرآنية مثل (انا فتحنا لك فتحا مبينا) أو (بسم الله الرحمن الرحيم) وغيرها وهى منفذة بطريقة الاضافة أيضا وتحاط بإطار خارجى على هيئة مستطيل أو دائرة الى جانب بعض الزخارف الاسلامية البسيطة . أو معلقات حائطية تمثل البيئة الشعبية أو مناظر من الريف المصرى وهناك معلقات بها مناظر فرعونية وكل هذه الزخارف والرسوم منفذة بطريقة الاضافة .

٤ - المفارش والستائر :

وهى تنفذ بطريقة الاضافة أيضا ولكن زخارفها دقيقة نوعا ما ، أما بالنسبة للمشغولات الأخرى والأشكال فهى مأخوذة من الزخارف الاسلامية المنتشرة فى المساجد وخاصة المساجد الأثرية القديمة .

٥ - الوسائد والاكياس :

وتنفذ بطريقة الاضافة مع تركيب كيس لوضع الوسادة وتركيب سوستة له ويعد هذا

تطويرا للأنماط السابقة نمشيا مع الوظيفة . وزخارفها من الفسيفساء والقيشاني .

٦ - تلييسات للأسقف :

وتنفذ بطريقة الاضافة وتستخدم كأغطية لأجزاء من الأسقف وتتدلى من جوانبها عرائس كالمجودة بكنائس المساجد وتتدلى منها المشكاوات .

تعاريف ومصطلحات متداولة فى حى الخيامية بالقاهرة

١ - أورنيك أو اسطمية : يطلق على الورق الملقى المرسوم عليه الرسم أو الزخرف .

٢ - رسم بلدى أو عربى : يطلق على أى زخارف اسلامية .

٣ - رسم طبيعى : يطلق على المناظر التى تمثل البيئة الشعبية والريفية وكذلك على الرسومات الفرعونية .

٤ - رسم بلدى (فرعونى) : يطلق على الزخارف الفرعونية .

٥ - المونة : تطلق على الخامات المستخدمة فى تنفيذ الزخارف والرسومات المختلفة .

٦ - الادب : تعبير يطلق على الخطوط المستقيمة .

٧ - النقش : يطلق على الخطوط المنحنية والزوايا المختلفة .

٨ - شغل على ضيق : يطلق على الزخارف والرسومات الدقيقة وبغزة صغيرة .

٩ - شغل على واسع : يطلق على الزخارف والرسومات ذات المساحات الكبيرة وبغزة واسعة .

١٠ - حوض بسن : يطلق على المساحات الزخرفية التى تأخذ شكل مستطيل وأحد أضلاعه على شكل مثلث .

١١ - القطيعات : تطلق على المساحات الزخرفية المختلفة .

مجراب من أعلى وأسفل يتوسطها الرنك فى الترك .

٢٤ - السلسلة : يطلق على الشريط الذى يحدد المساحات الزخرفية بالترك .

٢٥ - البدن : يطلق على قماش (القلج الملى) الذى يكون أرضية الترك .

٢٦ - على البلاطة : تعبير يطلق على قماش الخيام الخالى من الزخرفة .

٢٧ - تشحيط الترك : تعبير يطلق على عملية تركيب الترك على عروق الخشب .

٢٨ - قماش موروب : أى قماش مقصوص بطريقة مائلة عرض ١٠ سم يستخدم فى تنفيذ الزخارف على الترك .

٢٩ - صليبيات الترك : وهى عبارة عن أشرطة من القماش القطنى السميك تخاط فى ظهر الترك بعكس بعضها البعض لتعطى الترك صلابة .

٣٠ - نوار : وهو عبارة عن شريط من القطن السميك يركب على حروف الترك بالحياطة .

٣١ - ترويق الترك : يطلق على عملية تركيب الشريط المسمى نوار على حروف الترك .

٣٢ - صنايعى سخى : تعبير يطلق على الصنايعى السريع فى العمل .

٣٣ - دبلaq : حبل من الليف، المجدول يستعمل فى تركيب الصوان .

٣٤ - عراوى : تطلق على قطع صغيرة من الجلد بها ثقب فى المنتصف .

٣٥ - كوش : تطلق على الحبال التى تدخل فى ثقب العراوى لتجميع التروك .

٣٦ - جراب : قطعة من القماش بعرض ٤٨ سم × ٤ متر تلف حول عروق الخشب .

١٢ - سمبوسكى : خاتم - بلحة - لوزة - عرق - كلها تعبيرات تطلق على أجزاء صغيرة من الزخارف تتفق فى الشكل مع التعبير الذى أطلق عليها .

١٣ - خيمة الفراشة (ترك) : تطلق على قطعة القماش التى يتكون منها السراوق (الصوان) الذى يتكون من عدة تروك بها زخارف متشابهة .

١٤ - ترك عادة أو سوقى : أى زخارفه تنفذ بغرزة كبيرة .

١٥ - ترك مخصص أولوكس : أى زخارفه تنفذ بغرزة صغيرة وزخرفة دقيقة .

١٦ - توزلوك : وهو عبارة عن حاجز من القماش المزخرف بطريقة الاضافة ويوضع فى مدخل الصوان وأحياناً يطلق عليه (سبنسه) .

١٧ - مسح : يطلق على مجموعة قضبان من الخشب توضع على مسافات فى ظهر التوزلوك أو السبنسة .

١٨ - كوز جلد : وهو يطلق على قطعة من الجلد تتركب أعلى التوزلوك ليوضع فيها طرف الريح العلوى بينما طرفه السفلى يرتكز على الأرض .

١٩ - باكية : وهى تتكون من عدة تروك .

٢٠ - الصوان : ويتركب من عدة بواكى .

٢١ - الرنك : يطلق على الزخرف الذى يتوسط الترك وكذلك يطلق على الجزء المشغول فيه اسم صاحب الترك .

٢٢ - قيشانى : يطلق على النجعية ذات الاضلاع المتعددة وتحتوى على زخارف القشيفساء .

٢٣ - الترنجة : وهى على شكل مستطيل به



د. مدحت الجيار

- ١ -

الحديث عن أصول المسرح العربى يدفعنا الى مقولتين : الاولى اننا نقصد بالمسرح العربى المسرح العربى الاسلامى ، وذلك لتتعرف على الأصول الدرامية لشعرنا ومسرحنا العربيين ، ولنبرهن - اسلاميا وعربيا - على أسباب تأخر ظهور المسرح بشكله (اليونانى - الغربى الحديث) ، فقد كانت عقيدة أهل السنة عائقا أمام ظهور الصراع - مكشوفاً - بين الانسان ونفسه ، أو بينه وبين الاله (أو الآلهة العربية القديمة) ، لأن (القدر / الله) قد رسم كل شيء ، ودأ على الانسان الا الطاعة لانه لا يدرى ما كتب له أو عليه .

اما المقولة الثانية فهي ضرورة وجود وظيفة جمالية أو اجتماعية لأى شكل فنى أو أدبى حتى يبرر وجوده ، ويبرر القائمون عليه وجودهم حتى لا يتعرضون للأذى (السياسى) .

والمقولتان تخرجان لنا بنتيجة واحدة ، وهى لماذا بدأ التوجه الدرامى للمسرح لأسباب سياسية ودينية ؟ ولم اتخذ شكل الطقس الدينى الشعبى ؟!

أن « سكينه جاءت الى أبيها الحسين بعد موته ، فاعتنقت جسده ، فسمعت صوتا يخرج من منحره الشريف وهو يقول : أبلغى شيعتى عنى السلام وقولى لهم :

شيعتى ما ان شربتم

عذب ماء فاذكرونى » (١)

أو سمعتم بغريب

أو شهيد فاندبونى

وقد امتد هذا « النذب » الى آفاق أخرى ، فقد نما شعر النذب هذا حتى أخذ اتجاهها دراميا واضحا فقد « ظهرت سمات خاصة فى الشعر المصرع منها ، الاتجاه الى السرد القصصى كما فى معظم شعر السيد الحميرى ، والاتجاه الى الناحية الشعبية فى تصوير المصرع ٠٠٠ » (٢) لذلك لم يكن غريبا أن ينمو الشكل الشعرى الى الحد

والاجابة عن هذه التساؤلات تضعنا امام نشأة أول شكل درامى مسرح فى تاريخ الأدب العربى الاسلامى ، ألا وهو نصوص « التعازى » لاقامة احتفالية « التعازى » . اذ لأول مرة نجد أنفسنا امام « نص درامى » كتب خصيصا « للتمثيل » امام « جمهور » من أجل « اقناعهم بموقف من شىء محدد » ليكسب تعاطفهم معه ، وتبنى موقفه من القضية المعروضة ، وتبنى تصوره الفلسفى (الدينى) للانسان والعالم والآخرة .

والعناصر السابقة هى معطيات الظاهرة الجمالية والاجتماعية فى آن واحد ، لذلك كان لا بد أن ينشأ « نوع درامى » يستجيب للمأساة الانسانية والسياسية الدينية التى انتهت بمقتل « الحسين بن على » فى كربلاء قبل وصوله الى مقر السلطة فى عهد أبيه « الكوفة » ، وهو مقتل مأساوى نظرا للملابسات العسكرية التى لحقت به ، ومثلت بجثته ورأسه وأهل بيته حتى الاطفال والنساء والشيوخ .

ويزيد من حدة المأساة والصراع ، أن بعض المشايخين له ، قد تخلوا عن نصرته فعرضوه للهزيمة ، فى حين هو ككل الأبطال الشعبيين يقاتل حتى آخر نفس فى عمره ، من أجل مبادئ سامية لا تخصه وحده ، بل تخص الآخرين ، وتمس مثلا أخلاقية عليا ، يسعى لها الانسان كاقامة العدل ، وهزيمة الظلم ، ونصرة بيت النبى صاحب الدعوة الدينية التى تفرعت منها كل هذه الاتجاهات والمذاهب المتعددة والمتناقضة .

ولكن ، كيف لهؤلاء المشايخين أن يعبروا عن « ندمهم » وأسفهم على التخلي عن نصرته « امامهم » كما تخلوا عن أبيه « الامام » من قبل ؟ لا سبيل لهم - فى البداية - الا الشعر ، نظرا لاضطهاد خلفاء بنى أمية لهم ، وتحريمهم هذا « البكاء » من « البكائين » و « التوابين » على خلاف مذاهبهم فى التشيع ، فنشأ شعرهم كشعر فرق سياسية اسلامية ، أعطوا فيه الحسين صفات البطولة الحقيقية والبطولة الأسطورية التى وجدت أصداء واسعة فى نفوسهم ليزداد البكاء والندم ويزداد التعاطف ، فقد ذهب بعضهم الى روايات عن الحسين بعد موته ، أعنى رواية حوادث ووصايا ، اذ نجد فى « مقتل سيد الأوصياء »



اعتمادا كبيرا في اقناع العامة والتأثير فيهم وشرح
عالمهم هذا المذهب وأصوله وأفضليته على المذاهب
الاسلامية الأخرى « (٣) » .

ونلاحظ أن هذا الطقس الدرامي الديني قد
وجد من شجعه في العصر العباسي ، فقد كان
العباسيون مشجعين للشيعة الا في حالات
الاضطراب السياسي ، أو وجود مذاهب شيعية
مضادة للسلطة ، كما أن هذا الطقس قد أخذ ينمو
بعيدا عن مركز السلطة في بغداد ، ثم دخلها
في ظروف وجود حاكم يحميه بقوته . كما كان
نمو هذا الطقس في منتصف القرن الرابع
الهجري ، موازيا لنمو الشعر الشيعي ، نحو
الدراما ، ونحو الخلاف السياسي الواضح مع
الأمويين ومن يناصرونهم من أهل السنة .

ونلاحظ أن التوظيف السياسي للدين ولرجال
ساهم في بقاء الطقس « التعازي » وأعطاه وظيفة
سياسية دينية ، وأضفى عليه بعض القدسية إذ
اعتبر نصا دينيا وطقسا دينيا يتبارى فيه
المسلمون الشيعة في بيان الندم « بإيذاء النفس »
كما كان السبب نفسه عاملا مشجعا لتنمو صفات
الحسين الى « الحرافة الشعبية » ، وسوف نرى -
في تحليل النص - أن الحسين سيحول الى « نبي » .

- ٢ -

ولقد أخذ « النص / الطقس » أسماء كثيرة كلها
تدل على « المأساة » مثل مأساة كربلاء ، مأساة
الحسين ، آلام الحسين ، نشيد الشهيد ، وهي
مسميات تركز على الشخصية والمكان ، ويوصف
الطقس كله بما فيه « النص » ومشاركة المتلقين
فيه « بالعزاء » أو « التعازي » لذلك فهم يقدمون
العزاء كل عام في الذكرى السنوية لمقتل الحسين
فحقت التسمية ، إذ يقوم العزاء - في هذه الحالة -
مصحوبا بالبكاء والندم ، ولذلك أيضا يتحول
التوجه من التعزية الى المطالبة « بالثأر » فقد
تحول الحسين الى « ثأر الله » كما هو مكتوب في
أعلى ضريح الحسين « بكربلاء » باللون الأحمر
المضيء « ثأر الله » .

ولذلك يكون الطقس محاولة لتذكير الشيعة
بثأرهم القديم ، بشحن عواطفهم بما فعله آبائهم

الدرامي ليستوعب درامية المأساة التي لا تخص
« الشيعة » فقط بل تعني كل مسلم لأنه سبط
النبي ، كما تهم كل عربي لأن هذه المأساة هي
تاريخ تحول سياسي وديني في تاريخ العرب
والمسلمين على السواء .

وكان لا بد إذن ، أن ينمو الشعر ، وأن ينمو
الطقس الديني حتى يتوج بمقتل الحسين ، وكان
لا بد أن توجد ظروف سياسية تسمح لهم
بالتمثيل العلني ، وبقوة مفارقة للتصور السنوي
في « التشخيص » وكان لا بد أن تبعد عن الدولة
العربية الأعرابية التي تجعل المسلم الأعجمي
مواطننا من الدرجة الثانية ، ولذلك « يستطبع
الدارس أن يدرك أن نصوص « التعازي » بدأت
تظهر في الأدب الفارسي منذ ظهوره بعد الاسلام
في شكل رثاء مذهبي ، وأشعار تمثيلية وحماسية
ومضامين تتعلق بشرح شجاعة وفدائية شهداء
كربلاء » .

وظلت تزداد وتكثر حتى أصبحت تمثل في
القرن التاسع الهجري قسما مهما من الادب
الفارسي . ولقد عمل سلاطين « الشيعة » على
تشجيع هذا الاتجاه في الادب بمحاولة « تمثيله »
فظهر المسرح الشيعي بوضوح في عهد حكم أسرة
« الديلم » وخاصة « معز الدولة أحمد بن بويه
الديلمي » سنة ٣٥٢ هجرية سنة ٩٦٣ ميلادية
الذي أقامه في « بغداد » عاصمة الخلافة العباسية
ذاتها في أول المحرم من هذه السنة .

ولما كان هذا النوع من الاحتفال جديدا على
أهل « بغداد » اعتبره علماء أهل « السنة » بدعة
كبيرة الا أنهم لم يستطعوا شيئا أمام قوة معز
الدولة . وقد استمر هذا الاحتفال يقام مرة كل
عام في الأيام العشرة الأولى من شهر المحرم في
جميع البلاد الخاضعة « للديلم » وحتى سقوط
دولتهم ، وفي بغداد حتى أوائل حكم السلطان
« طغرل » السلجوقي .

ولكنها ظلت تقام في الخفاء بين الشيعة حتى
تولت الدولة « الصفوية » حكم إيران وأعلنت
المذهب « الشيعي » الاثنى عشرى مذهباً رسمياً
للدولة سنة ٩٠٧ هجرية سنة ١٥٠٢ ميلادية .
ونتيجة لذلك اعتمدت الدولة على رجال الدين

واحتفالية التعازى ، تعتمد على فكرة « المسرح الجوال » الذى يمكن أن ينصب فى أى مكان تسير اليه « القافلة » وهو لذلك مسرح بسيط يقوم على أدوات مسرحية بسيطة يسهل نقلها ، ولها ، وفرداها . أمام جمهور المتلقين . فهو عبارة عن « صندوق » تبسط أمامه « سجادة » ويبتف الناس حوله فى شكل « حلقة » . ويصاحب الأداء التمثيل بعض الموسيقى الحزينة (الدينية) . ويستعمل « المؤدون » ساترا (بارافان) لتغيير الملابس حسب « المشاهد » المطلوبة .

ويبدأ الاحتفال مع بداية شهر المحرم ، بطقوس البكائين المشائين الذين يحملون بعض الأدوات الحديدية كالسيف والخنجر والمسامير والأمواس ، ويلبسون السواد ويصرخون ويكون يعلنون الندم والتوبة بخمش ما يستطيعون تحمله من أجزاء جسمهم وقد يصل ببعضهم الى اسالة الدماء والنزيف بل الموت أحيانا أو العاهة المستديمة وبذلك ترتاح نفوسهم ، معتقدين أن الحسين سوف يسامحهم ، وأنه عند « رجعه » سيفرح بهم .

ويستمر هذا الطقس الى يوم عاشوراء (العاشر من المحرم) وهو يوم المقتل ، فيجهزون خيلا مسرحية مستعدة لأن تقل الامام عند عودته . ويصاحب ذلك - فى اليوم نفسه - اقامة احتفالية العزاء الممثلة ، أعنى تمثيل مشاهد (مجالس) « آلام السيد الحسين » حتى ينفض الجع مع نهاية التمثيل .

ويقوم بالدور التاريخي « المقدم » أو « الراوى » وكما يسمونه بالفارسية (روزى كان) وهو يحكى ، ثم يتحاور مع المحاور الأول المسمى لديهم (بايامبركان) ثم يتحاور مع المحاور الثانى المسمى لديهم (النوح كان) ويستعين بمجموعة تمثل الشعب أو الأمة ، بالاضافة للشخصيات التاريخية التى اشتركت فى الفتنة من الفرقن (العلوى ، الحسينى ، الحسينى) و (الاموى - اليزيدى) .

ونصوص التعازى التى تمثل كثيرة ، وموجودة فى أماكن كثيرة من العالم فهناك :

مع الحسين وعرضوه وأهله للمأساة . ونرى الشيعة الآن يكون على العتبات المقدسة فى كربلاء ، التى تزخر بمقابر آل البيت وأبناء على وأحفاده بخاصة .

وهنا يتحول الندم الى حماس ، يعطى الطقس وظيفة نفسية أشار اليها أرسطو فى فن الشعر ، أعنى « التطهير » من عاطفتى الخوف والشفقة .

ولا شك فى أن وصول الشكل الدرامى لطقس التعزية - قد تأثر عند صياغته لعدة مرات - الى تأثيرات فنية وفلسفية ، استفاد بها الصائغون المجهولون ويمكن أن نجد لها معادلا عند المسرح الأوروبي فى المسرحيات الدينية المسماة بـ « الرغبات الربانية » . وتقارن التعزية أحيانا بالتراجيديا اليونانية . ويرى فيها بعض الباحثين تعبيرا عن الزرادشتية الفارسية التى خنقها الاسلام ثم بعثت من جديد فى ثوب اسلامى عريق . أما البعض الآخر فيرجع تصوير التعزية الى الملاحح البابلية « (٤) » أو الفرعونية المتمثلة فى أسطورة « ايزيس وأوزوريس » ، أو « انتصار حورس » .

وعلى أية حال فهم تعود بنا الى الأصول الأولى للدراما ، فهم قد نشأت داخل طقس ، « ولا شك أن جذور الدراما تعود الى الطقوس ، وهو ما ينطوى على المساهمة . . » (٥) . وهم أيضا قد نشأت فى حضن الدين وساهمت فى الدعاية له شأنها شأن المسرح القديم كله : الفرعونى ، الهناتى ، الآسيوى . وهم شعبنة من زاوية حملنا بها لقبها ، ومساهمة أكثر من مؤلف مجهول فيها ، أنما تختلط بالتصورات الأسطورية « الشعبنة الحاقية للدين » .

ولذلك فهى « احتفالية » ، تنتمى لكل هذه الأصول ، لكنها تكسر حاجز الأسرار الى التمثيل العلنى . وهى تتوازى فى ثباتها دينيا وسياسيا مسرحيات العصور الوسطى ومسرحيات الكنيسة فى أوروبا وهى مسرحيات « الآلام والدموع » أو مسرحيات « آلام المسيح » . وهى - بذلك - تقدم الموت « الكرنفالى » الذى تزخر به كل المآسى الشرقية والدينية سواء الشرقية أو الغربية الأوروبية .

ندرس من خلالها فكر التعازى ومثلها العليا
الأخلاقية والجمالية .

ولما كنا نقصد دراسة نص الاحتفالية الخاص
« بآلام الحسين » وهو الجزء المليء بالصراعات
والأحداث والحركة ، لا بد أن نشير الى أن نص
التعازى بشكل عام ينقسم ثلاثة أقسام :

- حوادث قبل «عركة كربلاء» .

- آلام الحسين ودأسة كربلاء .

- ما بعد القتل حتى دخول الجنة في العالم
الآخر .

ويقدم « محمد عزيزة » ملخصا للقسمين الأول
والثالث ، ويترك القسم الثاني بمعالجته الدرامية .

- ٤ -

ويقوم القسم الأول بعمل الخلفية التاريخية
والنفسية والدينية التي خرج الحسين فيها . وقد
خلق المؤلف المجهول وسائل سماوية تربط بين
الحسين والسماء ، وتجعل من الأوامر الربانية
(قدرا مسبقا) لا بد من تنفيذه ، كما نرى في
المسرحيات اليونانية القديمة .

وهنا نرى ثلاثة من الملائكة يقومون بدفع
الأحداث وتشكيل شبكة العلاقات السماوية
الأرضية ، فنرى : اسرافيل ، وجبرائيل ،
وعزرائيل (بلفظهم التوراتي) يبلغون ثلاث
رسائل : الأول : يوصل أمر (الرب) (هكذا !)
بتزويج فاطمة لعل بن أبى طالب . والثاني :
يوصل أمر الله بموت الحسن والحسين ميتة عنيفة
لصالح المؤمنين . والثالث : يقبض روح النبی
بمساعدة جبريل . وبذلك ينتقل النبی الى جوار
ربه والمؤمنون يعرفون سلسلة النبوءات
والوصايا .

ثم مؤلف هذا الجزء يعطى بعض أوصاف النبوة
للحسين تمهيدا لمشهد الاستشهاد ، فالحسين
يصنع المعجزات في الخامسة ، كأن تسلم على يديه
قبيلة (يهودية) ! وتظهر ارهاصات المعجزة
الكبرى حين يجعله النبی الوريث الوحيد له من
بين المؤمنين (وليس عليا) ! وحين يقبل النبی
رجاءه بالخروج من عزلته .

« أولا : العدد (٩٩٣) من الأصول الفارسية
(ملحق) في المكتبة القومية في باريس ويحتوى
على (٣٣) مجلسا ويحمل عنوان « جونم - ي -
شهادات » أو « نشيد الشهيد » وقد ترجم
« الكسندر شودزكو في كتابه « المسرح الفارسي »
خمس قطع (الأعداد : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٥ ، ٢٢)
أما العدد (٢٤) وهو العدد الأكثر أهمية لأنه
يروى آلام الحسين فقد ترجمه « شارل فيرولو
في كتابه « المسرح الفارسي أو مأساة كربلاء »
وطبع الأب « روبرت هنرى دوجنريه العدد (١٨)
« استشهاد على الأكبر » كما قام بترجمته .

أما الكتاب الثانى : فقد طبعه قنصل سابق
لألمانيا في « بغداد » ويليها « ليتن » ويحمل
عنوان (كتاب ليتن) ويحتوى على خمسة عشر
مشهدا مقدمة بشكل نقل فوتوغرافى لمخطوط
« عراقى » مع مقدمة مختصرة .

والكتاب الثالث : هو (كتاب لويس) الذى
نشر بالانجليزية من قبل كولونيل انجليزى
« السير لويس بيللى » ويحمل عنوان « مسرحية
الحسن والحسين المعجزة » ويحتوى على ترجمة (٣٧)
مسرحية فقد نصها الاصل من حينها « (٦) .

والنص الذى نعتد عليه هنا ، هو اعداد حر
قام به محمد عزيزة من كل هذه المخطوطات ،
المتناثرة والمتعددة في آن واحد . لذلك فالنص
يستفيد من الهيكل العام للحوادث التاريخية ،
ويوظف تقنيات مسرح الاحتفالية العزائية وهو
ترجمة فرنسية عن النص الانجليزى المترجم عن
النصوص الفارسية ولما كانت النصوص تصاغ
شعرا ، فنحن أمام مشكلة حقيقية مزدوجة لأن
النص : مترجم من ناحية ، من خلال لغتين
وسيطتين هما الانجليزية والفرنسية الى اللغة
العربية . ومن ناحية ثانية فهو خلاصة لنصوص
كثيرة أعدت اعدادا دراميا . ومن هنا فلغة النص
المترجم لا تصلح للحكم على لغة النص الاصلى ،
والنص نفسه خلاصة لعدة نصوص ، مما يجعلنا
أمام عدة نصوص متداخلة ومنتقاة ، الأمر الذى
يجعلنا لا نحكم على نص بعينه وانما يدعونا
الأمر للحكم على « التقنية » بشكل عام .

ويبقى لنا - مع ذلك - مضمون التعازى ،
وحركة الأحداث ، الشخصيات كوحدة متداخلة

وهذا السواد بالقطع هو (رمز) الحزن والتعزية الذى يلبسه الشيعة (حتى الآن) وهو لون الراية العباسية التى أطاحت بالدولة الأموية ، كما أنه رمز لظلام العالم انتظارا لعودة «الامام» الذى هو ، على لسان شمر (القاتل) نورعين الدنيا والآخرة (١٣٧) . وهكذا يقف (النور نقيضا للظلام) طوال القسم الثانى كله .

والقسم الثانى ، يقوم على الحوار بين أطراف الصراع (الأموى / الحسينى) وتنقسم الأطراف طبقا لانحيازاتهم السياسية ، ولذا نرى الحوار جوهرها فى هذا القسم لأنه يحمل الصراع وحركة الحدث الأساسى . أما «الجوقة» فقد قامت بوظيفة التعليق على الأحداث (١٣٠ - ١٤٥) وأحيانا كانت تكمل الحدث وتربط بين ما فات وما سوف يأتى كما فى (١٣٦) على سبيل المثال وهو ما كانت تقوم به الجوقة فى المسرحية اليونانية القديمة .

ونلاحظ استمرار معجزات الحسين وصلته بالسما ، حيث نجد الجن والملائكة تعرض عليه التدخل لحسم الصراع لكنه يرفض ، حتى يتحقق القدر ، فيعرض عليه «جعفر» ملك الجن أن يتدخل بجيش من الجن (١٤١) كما عرض جبريل على النبي من قبل أن يطبق الأخشيين (الجبليين) على المشركين ، وبالتالي لا بد أن يرفض الحسين كما رفض النبي ، وكذلك نجد «فيتروس» يطبئنه ويذكره بالخلود الذى ينتظره ، ولكن عنى لسان فيتروس تظهر معجزة ثانية هى عفو الله عن أحد الملائكة (فيتروس) يوم مولد الحسين ، كما ارتبط من قبل - ميلاد النبي بالعفو فى السماء والأرض . وبذلك نلاحظ محاولة المؤلف لاضفاء سمات نبوية على الحسين ، وهى سمات اكتملت على لسان الحسين نفسه :

«انى ما زلت مصمما أن أهب حياتى تكفيرا عن خطايا أمتى» (١٤٨) . كما قال المسيح المفدى من قبل . وكما قالت السيدة فاطمة فى بداية النص . عن دم الحسين الذى يفدى المؤمنين .

ولا شك فى أن نموذج «البطل المفدى» أو «البطل المخلص» قد رسم رسما شعبيا فى هذا

ثم تأتى وصية فاطمة الزهراء المختومة التى تنبأ بأن الله سيغفر للمؤمنين بسبب دم (السيد) الحسين . ولا شك فى أن التأثير المسيحى واضح الدلالة على نفسه فى هذه الاستخدامات الانجيلية (لدم الابن المقتدى ، ولإسلام اليهود على يديه ، ولكونه ينفذ أوامر السماء ونبوءة النبي حتى يصير هو النبي) .

وهذا القسم الأول ، يؤكد على العلاقة الميتافيزيقية القائمة بين الحسين والسماء والنبي ورسول السماء ، وسوف تكمل هذه العلاقة بصفات أخرى فى القسمين التاليين سنشير إليها فى سياقها .

وننتقل للقسم الثانى ، وقد بلغ الحسين الخامسة والحسين ، فى طريقه الى الكوفة ، فنجد المشهد أمام قصر الحاكم عبيد الله ثم أمام الفرات حيث قافلة الحسين عند كربلاء ، ورسول يحذره من دخول الكوفة ، ولكن الحسين يستشير أهله (زينب ، العباس ، على الأكبر ، على الأصغر ، قاسم) فيشيرون عليه بالمضى ، وأكدت له الجوقة (الشعب) الأمر نفسه ، فانطلق .

ويتحدد الصراع بين الفريقين (الحسين/ الحق/ الخلافة) وبين (جيش يزيد/ الظلم/ البيعة) وهنا ينقسم جيش يزيد بين متردد وخائف من قتال الحسين سبط النبي ، وبين (شرير/ شمر) الذى يجروا على قتل الحسين ليفوز بالجائزة .

لذلك نرى «السواد» مخيما على هذا الجزء ، لأن الظلم سوف ينتصر ، فنرى منذ البداية فاطمة قد لبست السواد فى الجنة (١٤٠) ، وثوب زينب يسود (١٤٠) ولذلك يسمى السهل الذى فيه المعركة سهل الظلم (١٤٥) وتصبح الشمس : غاربة (١٤٤) وهى الموصوفة بشمس الشقاء السوداء (١٤٠) ومن ثم يرى الحسين أشباح أحبائه الغائبين (١٤٥) قبل موته مباشرة ، ونرى الشر موصوفا فى نفس (شمر) بظلمات الفرائز (١٤٤) التى تعميه وتدفعه لقتل الحسين ولهذا كان تعليق زينب على هذه الأحداث جميعا بأن السواد قد عم العالم فعم الظلم وضاع النور ، إذ تقول : يا لعمى العالم (١٤٧) .

القسم من التعازى ، حيث اختلطت صفات الحسين بتصورات اسلامية ومسيحية واجتهادات شيعية عن صفات الامام .

ويتواصل الفهم الشعبى مع الأسطورة حيث نجد القسم الثالث قد وصل الى يوم الحساب الأخير ، ثم الى دخول الحسين الى الجنة بعد أن تسلم مفتاح الجنة . وكما بدأت معجزات الحسين باسلام القبيلة اليهودية فى القسم الأول يرتد كثير من المسيحيين واليهود عن دينهم ويدخلون الاسلام أثناء رحلة رأس الحسين من كربلاء الى دمشق (مقر الحكم الأموى) .

ولا ينسى المؤلف أن يدفن - رأس الحسين بفلسطين القديمة فى معبد بناء « النبی سليمان » وهى اشارة الى مكان نبوة مقدس ، أو أن يعود به الى كربلاء مع بقية جسده . وحتى يوم الحساب الأخير يجعل المؤلف الحسين أكثر عذابا من « يعقوب » ولذلك يعطيه مفتاح الجنة .

وهكذا تعطينا التعازى قصة الحسين من الميلاد الى الاستشهاد الى البعث والدخول الى الجنة . وقد أعطى الحسين صفات النبوة وهب المعجزات ، وفاق النبيين . ومن هنا نستطيع أن نقول ان الخيال الشعبى قد صهر الدينى بالخرافى بالتصور الخاص فى رسم شخصية الحسين ليخاطب عاطفة المتلقين ، ويدفعهم الى البكاء والتعاطف أمام شخصية مقدسة .

تقوم (الحكمة) على مصادرة مبدئية فى قول جبريل للنبي قبل موته « ان الحسن والحسين لن يرتكبا أى خطأ ، ولكن ميتتهما الفاجعة ستكون ضرورية لصالح المؤمنين .. » وأن النبي « عندئذ .. رضخ لارادة الخالق » وهى حكمة قدرية تضع الحسين من البداية ضد « القدر » الذى لا بد أن ينتصر فى النهاية ، سواء قاتل الحسين أم رضخ ليزيد ، فنهايتها مكتوبة سلفا . وتأتى النبوة لتعزيب المصادرة على لسان فاطمة وهى توصى زوجها عليا « عندما أفارق الروح ، تذكر ذلك جيدا ، ضع هذا الصندوق بعناية على صدرى لأننى أريد يوم المحاكمة النهائية أن أضع تحت أقدام عرش الخالق هذا العقد ، فيه ثمن دم ولدى ، دم الحسين الذى بفضل سيغفر لكل أمتنا وحتى أكثر الخطاة خطئا .. سيغفر له ، ويدخل الجنة » وهو ما يتحقق فى نهاية النص .

ومند اللحظة الأولى للحبكة تأخذ الجوقة دور (الضمير - الروح) بل دور (الشعب - الأمة - الشيعة) وفى الوقت نفسه تكرر (النبوة / القدرية) فهى تقول بعد أن وصل ركب الحسين :

- طويلة كانت مسيرتنا .

وكبير تعبنا

أيها السلام .. يا سلام العالم

لا تهجر معسكرنا

فى مساء التأمل هذا .

ثم نجدها تشير الى القدر المحتوم الذى تنبنى عليه التعازى :

- ان وردة الرمال

تنغلق على بلورها

واليوم الخائف

يمسك نعيه

أى نبوءات قائمة

تجعلك ترتجف يا سهل كربلاء !

ثم تواصل بيان طرفى الصراع على المستوى الرمزى (الظل / الضياء) والذى أشرنا اليه من قبل ، اذ نسمع الجوقة تحدد الصراع النفسى داخل الحسين بقولها :

- فى قلب الرجل العادل

الظل يحارب الضياء .

وفى الوحدات الأرسطية (البداية - التصاعد - الذروة - الهبوط والحل) تتجه الحكمة بالبطل (الحسين) بعد حديث الجوقة (الرمزى) الى السرد ، على لسانه ، مع معسكره ، ليحدد موقفه من ذلك « القدر » « المصادرة » ، فنستمع الى الحسين يقول لهم :

- ساعدونى اذن على أن أنطق بالكلمات التى

تحرر قدرونا

وتتوالى أحداث الحكمة لنجد المعسكر الثانى يحدد موقفه ومطلبه وفيه التجلى الاجتماعى للمصادرة القدرية السالفة : يقول شمر :

- اذن كفانا مزاحا ..

بايع يزيد أو تهيأ للموت .

ولذلك تتجه كل الحیوط نحو تحقيق نبوءة القدر ، وتتجمع الحیوط كلها ، فى قبول الحسين لمصيره فرحا .

الحدث واللغة وساهمت في ادارة الصراع واشاعه الجو « الجنائزى » داخل النص بأغنياتها الحزينة .

★ ★ ★

ولا بد أن نشير في ختام هذا البحث الى المعجم التوراتى الانجيلي الذى انتشر خلال الأقسام الثلاثة للنص كما فى مصطلحات « رضا الرب » ، الملك ، صعودى المجيد ، أحب حياتى تكفيرا عن خطايا أمتى » ، ولا ننسى الاشارات المتعددة ل « فيتروس » أو بطرس سيد حوارى السيد المسيح) ، جزر الروم ، الجندي النصراني الذى رفض قتل الحسين » .

وفى النهاية ، نحن أمام نص شعبى ، كتب بتصور شعبى خاص عن الدين ، والحلاقة والبيعة .
وخاطب جمهور الناس داخل طغس دينى يقوم بوظائف اجتماعية وسياسية وفنية ونفسية .
تجعل نص التعازى ، أول نص (شعبى) درامى أخذ شكل المسرح قبل أن نتعرف - فى أدبنا العربى - على النص الدرامى الممثل . وهو أول نص فى تاريخنا المسرحى العربى الاسلامى .

ورغم ذلك كله (المصير المعلوم ، نبوءة جبريل ، جعفر ، فيتروس ، النبى ، فاطمة ، الحسين نفسه) يتصرف الحسين كالبطل اليونانى ضد ما أسماه :

• القدر المعاكس

نراه يقاوم (بمفرده) بعدما هلك معظم جيشه وذويه ، ولم يبق منهم الا زينب وأم كلثوم ، وزين العابدين المريض . يقاوم جيش العدو (الشر) على المستوى الاجتماعى ، والضعف ليتشجع على المستوى النفسى ، وعلى المستوى الرمزي (القدرى) يقاوم ما يعلمه وذلك ليعطى نموذجاً للنضال ضد الظلم ولآخر نفس فى عمره رغم ايمانه بالقدر حتى اكتمال الحبكة والنهاية الدرامية المأساوية .

ونتيجة لذلك الثبات يأخذ الحسين صفات خيرة مطلقة ، فهو « ملك » و « أمير الأئمة » و « الأمير » ابن علي المرتضى ، ابن فاطمة بنت النبى « المختار السعيد » « الكريم ، المثالى » « النقى الجميل » .

ونتيجة لذلك يأخذ « الأعداء صفات سيئة ومنحطة محورها الظلام والشر كما أشرنا من قبل لصراع (الخير / الشر) ، (النور / الظلام) (العدل / الظلم) . وانتصار (الشر ، الظلام ، الظلم) هو بالتالى الداعى الى انتظار (النور) والصباح بعودة الشهيد .

- ٦ -

ويقوم نص التعازى على السرد فى القسمين الأول والثالث وعلى الحوار فى القسم الثانى . واعتمد القسم الثانى على نظام المشهد أو اللوحة وليس الفصل المسرحى وقد تغلب الاعداد على نظام اللوحات ، بالاضلام فى ختام المشهد .

والحوار يبدو مكثفا بعيدا عن التزويد أو الحشو اللغوى ، وفى أحوال كثيرة (انفعالية) كانت اللغة تعتمد على الصورة الشعرية والرمز الشعرى فتتحول الى لغة شعرية ، تفسح المجال لحسوبة وكثافة دلالية ، على الرغم من سهولة وبساطة تركيب الجملة (المترجمة الى العربية) ونرجو أن تكون كذلك فى الأصل الفارسى .

كما أن الجودة كانت شخصية مجردة أثرت

(١) عبد المنعم الكاظمى ، مقتل سيد الاوصياء ونجله سيد الشهداء ، ص ١٣٨ ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٦٤ .

(٢) وحيد الجمل ، مصرع الحسين فى الشعر العربى حتى نهاية العصر العباسى الأول ، ص ٢٠٦ رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٠ .

(٣) محمد السعيد عبد المؤمن ، التجربة الاسلامية فى المسرح الايراني ، ص ٣ ، حقوق الطبع والنشر محفوظة للمؤلف ، ١٩٨٢ .

(٤) تمارا الكساندروفنا بوتيسيفا ، ألف عام وعام على المسرح العربى ، ترجمة توفيق المؤذن ، ص ٤٢ ، دار الفارابى بيروت ، ط الأولى ، ١٩٨١ .

(٥) دوسن ، الدراما والدرامى ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ص ١٤٥ ، موسوعة المصطلح النقدى (١١) وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨١ .

(٦) رفيق الصبان ، عرض وتلخيص الاسلام والمسرح لمحمد عزيزة ص ١٢٧/١٢٨ ، مجلة الهلال ، يناير ، ١٩٧١ .

وسوف تعتمد على النص الكامل للمسرحية كما أعدها محمد عزيزة الموجود بالعدد نفسه .

- وانظر فى هذا الصدد الحديث عن الطغوس الاسلامية : محمد عزيزة ، الاسلام والمسرح ، ترجمة رفيق الصبان ، سلسلة الهلال ، العدد (٢٤٣) أبريل ١٩٧٨ .

مكتبة الفنون الشعبية



د. عبد الحميد يونس

لادراك الانسان لذاته ولمجتمعه ولمساره الثقافي
والحضاري .

ويقول « تريسترام بوتركوفن » في تمهيد
لعرض الفولكلور الأمريكي : « وقلما حظى
الفولكلور بقبول سريع في الجامعات ، التي تقرر
البرنامج التيوتوني للانسانيات ، على نحو ما كان
عليه هذا البرنامج في القرن التاسع عشر ، فمعظم
الذين تعلموا في هذه المدارس لم يدرسوا قط
الفولكلور ، ولا ميل لديهم للشعور بضرورة

ان الموضوع الاساسي الذي يدور حوله هذا
الكتاب الجامع للفولكلور الأمريكي هو الكشف
عن ملامح الشخصيات الجماعية ، التي تستوعبها
هذه القارة الجديدة ، بالقياس الى القارات ، التي
نبئت فيها الحضارات العريقة ، والتي سبّرت
تطور الانسان ، منذ ما قبل التاريخ الى الآن .
وكنتم اكاد اعتب على القوامين على تتبع مسار
الفكر الانساني ، لاننا لم نلتفت الى الفولكلور الا
في الفترة ، التي اخذ الدارسون عندنا يواجهون
الحياة الواقعية ، باعتبارها المصدر الاول ، والاكبر

تدريسه للأخرين ، وحتى في بنسلفانيا - حيث جرى تدريس الفولكلور منذ الحرب العالمية الثانية - لم يزل زملائي في المناهج الأخرى يعتقدون أنني أعنى نفسى بشيء من قبيل سقط المتاع . » ولكن الفولكلور كان يحظى دائما بأسرع قبول ممكن . »

ويدور الجدل كثيرا بين المعنيين بالفولكلور عندنا ، ذلك لأن بعضهم يتشبث بمنهج معين من مناهج الدراسات الانسانية ، وينسى أولئك هؤلاء أن الفولكلور يرتبط بهذه العلوم جميعا ، وأن هذا المصطلح قد أصبح يدل على المادة ، التي يقوم العلم بالكشف عنها ودراستها ، ويدل في الوقت نفسه على محصلة المناهج العلمية . ومن الطريف أن الفولكلور الأمريكي قد وضع العلاقة الوثقى بين الأدب الشعبي ، وبين الفولكلور ، وقد كان الأدب الشعبي يستوعب المجال الفولكلورى كله . ومن هنا اتضحت الظاهرة ، التي جعلت الدراسات الفولكلورية في معاهدنا وجامعاتنا ، تبدأ بالأدب الشعبي ، بل ان الخطوة الأولى في هذا المسار كانت العمل على اعتراف الحياة الأكاديمية بالأدب الشعبي ، « ولا سيما عندما يتحقق المرء أن الأدب الشعبي هو الأدب الوحيد ، الذى عرفته نسبة مئوية كبيرة من أمم العالم ، عندما يدرك المرء أنه كان الأساس الذى نبت منه كل أدب آخر . فضلا عن الحاجة اليه لمعرفة التاريخ واللغة والأدب والانثروبولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع وجميع الدراسات التى تستلزمها هذه المواد معرفة تامة فان المرء يحتاج اليه أيضا لشيء الا فهم ثقافته أو ثقافة سواه » .

ولقيت العالم الأمريكى رتشارد دورسون في زيارته الخاطفة للقاهرة ، وكان له تعليق لا يمكن أن أنساه وهو أن الدارس الأمريكى للفولكلور احوج الى زيارة مصر من زيارة الدارسين المصريين لأمريكا ، وذلك للعراق ، التى لا يزال لها أثرها فى الحياة الشعبية بمصر ، كما أن التقارب والتكامل أوضح فى مصر منه فى أمريكا . وأصبح من المتفق عليه أن الفولكلور ليس مجرد أدب يتناقله الناس ، وليس فنونا معاونة للكلمة فى التفسير والتعبير ، ولكنه يستوعب أيضا الفنون

الزمنية الأخرى كالرقص والموسيقى ، ومن مجالاته الأساسية الحرف والصناعات والعمارة والحلى والأزياء ، باعتبارها عناصر أساسية فى حياة الأفراد والجماعات ، ولا يمكن أن تناسى العادات والتقاليد ، التى تنظم السلوك وتصدر عن ثمرة خبرة الانسان ، التى استقرت فى الوعى واللاوعى عبر القرون .

وتتنوع قسومات الفولكلور فى أمريكا ، لا باختلاف الطبيعة ، التى تتباين فيها الجبال والصحارى والسهول والسوديان ، ولكن بتنوع الشعوب ، من الهنود الحمر والأفارقة والأوروبيين من سكسونيين ولاتينيين ، ثم ان تجمع هذه الشعوب لم يبدأ باكتشاف القارة الأمريكية ، واما بدأت ندرتها منها قبل ذلك ، وظلت الهجرة حية فعالة تؤثر فى المستوطنين تأثر المهاجرين بمن وفدوا الى هذه القارة الجديدة على مدى القرون الأخيرة ، التى مر بها التاريخ الأمريكى . وكان من الطبيعى أن تثير هذه الظاهرة الاهتمام بطبيعة الانسان الأمريكى ، كما يكشف عنها علم « الأنثروبولوجيا » ، وكما تبدو ملامح الشعوب فى الولايات المتحدة الأمريكية ، بفضل الاعتماد على ما يصوره الفولكلور .

والتقدم العلمى قد بدد الأساطير ، من حيث الفكر ومن حيث تفسير ظواهر الحياة والطبيعة والكون ، بيد أننا نجد بقايا أسطورية فى سلوك الانسان وفى تصوره لبعض المواقف والظواهر . والدارسون للفولكلور يحتفلون بالأسطورة ، لا من حيث علاقتها بالاطوار القديمة المعنونة فى القدم ، ولكن من حيث ظهور آثارها فى الحياة الشعبية . ويقول دورسون « فى الولايات المتحدة لم يهتم الفولكلوريون الا بقدر ضئيل نسبيا بجمع أو تعريف الأسطورة . »

وقد اعتمد جامعو الأساطير الأمريكية على مجموعات من الحكايات الهندية أطلقوا عليها اسم الأساطير الدينية ، وهى تختلف عن الأساطير التى لا يزال لها بعض التأثير فى الوجدان الشعبى ، فى أنها وضعت فى أزمان قديمة موهلة فى القدم ، وهى تحكى عقيدة الانسان البدائى ، التى جعلت محورها الأساسى هو الآلهة أو غيرها من الكائنات

تحليلية لهذا المجال أو ذاك من مجالات الفولكلور ، ولكنه يعنى بما ينبغي أن تفيد منه الدراسة في تطوير الفولكلور وتطويره لمقتضيات العصر الحديث .

ويقول هذا العالم الفولكلورى أيضا : « . . ان الدراسة النفسية المستفيضة لطبيعة الموهبة الخلاقة أو الابداعية فى هذا القطر - أى أمريكا - بعد اختراع « سبوتنيك - أى أول قمر صناعى روسى - خلقت تقديرا جديدا لدور السلوك التعبيرى الخالص ، مثل اللعب والفكاهة الخ ، فى حياة كل شخص مبدع أو خلاق . وقد اكتشف أن الشخص كلما كان ابداعيا زاد ميله الى الأفكار الفكاهية والى اللعب » .

ويجب ألا نأخذ هذه الدراسات مأخذ التوسع فى افق النظرة التأملية للفولكلور ، والا نعمل على الاخلال بالتوازن بين الجد والهزل ، أو بين العمل واللعب . فهما يرتبطان كل الارتباط بالجانب الحيوى والنفسى والاجتماعى للفرد . ولا اعتقد أننى أخرج عن مجال هذا الموضوع اذا سجلت بعض الملاحظات فى حياتنا اليومية ، فالدراسة للطفل والشباب لها أهميتها ، ولكن اللعب له أيضا أهميته ، وكثيرا ما لاحظت تركيز أولياء الأمور على الدراسة والذاكرة وحدهما ، واحتقار اللعب بل ومعاينة الطفل على الأخذ بنصيبه من اللعب . والألعاب فى الفولكلور الأمريكى تتعرض لتغيرات كثيرة ، سببها الأول هو محاولة الافادة من جعل المباراة أو الرياضة تقوم بتربية الطاقة الذهنية والبدنية على السواء .

والموسيقى الشعبية فى الولايات المتحدة الأمريكية تثبت ما انتهى اليه المتذوقون الواعون لأصالة هذا الفن وتطوره : ثم ان تداخل الثقافات فى الولايات المتحدة الأمريكية جعلها حافلة بالتنافضات . ونجد فى الفصل الخاص بالموسيقى فى كتاب « الفولكلور الأمريكى » ما يدل على أن « أمريكا من أكثر بلاد العالم موسيقى » . ومهما اختلفت الآراء فى هذا الفن الشعبى الأصيل فإن الجميع يتفقون على أن موسيقى الهنود الأمريكيين شعبية خالصة ، واتساع أفق الولايات المتحدة الأمريكية : واعتمادها على أصول وافدة ، جعل النظرة المقارنة هى التى تكشف عن

الخارقة التى كانت لها قداستها . والأساطير ، بصفة عامة ، تتعلق بأشخاص وأماكن وأحداث ، لأنها تقترون فى ذهن المجتمعات المحلية بشخص معروف أو معالم جغرافية أو حادث معين . وتسجل خبرة الدارسين للفولكلور الأمريكى أن الأسطورة « تكون معروفة لعدد من الناس ، توحد بينهم منطقة اقامتهم ، أو مهنتهم ، أو قوميتهم ، أو عقيدتهم » . وبذلك تكون هذه الدراسة اضافة للمشهور عن أساطير العالم القديم . وما أشهر ما نعرفه نحن عن أساطير مصر وآشور واليونان والرومان . وهذه الدراسات تحفز المتخصصين فى الفولكلور الى ضرورة الاتجاه الى منهج الدراسة المقارنة ، لكى نبين التشابه فى بنية بعض الأساطير الى جانب الاختلاف فى الملامح ، لكى يستكمل الدارس منهجه العمى للأسطورة .

والألعاب من أهم الأنشطة فى حياة الناس على اختلاف أعمارهم ، وهى ليست ترفيهية فراغ فحسب ، وليست مقابلة للعبل الجاد عند الطفل أو الشباب أو الكهل . . وما من انسان لا يمارس الألعاب ، ومن أعرفها ما يقوم على المباراة العقلية أو بتعبير آخر على الرياضة الذهنية منها الشطرنج والضامة . ولم يغفل المتخصصون فى الفولكلور الأمريكى الوظيفة الايجابية لهذه الألعاب ، إذ أنها « قدمت نماذج لتحليل اتخاذ القرار ، على نحو ما يتخذ فى الأعمال وفى الحرب ، بل وفى الزواج » . والمرء فى كل مكان فى العالم يواجه ألعاب الحظ مثل ألعاب النرد والروليت ويعترف العالم الفولكلورى الأمريكى برايان ساتون سميث بأن « الألعاب ، وان كانت متعة ومروحا للاعبين فانها تقوم بعمل جدى للثقافات التى هى جزء منها ، فألعاب الاستراتيجية والحظ - بعد كل شيء - نبئت من آلاف السنين من النشاط الفولكلورى والمرجح أنها ظلت دروسا لما يسيها بطريقة ضمنية طوال هذا الرده المديد من الزمان » .

« واللعب هو لغة الطفل العاطمية ، وما يفعله الشخص فى اللعب ينبغى أن يقرأ على أنه صورة مشاعره ودوافعه الدفينة » .

ومن الجدير بالانتباه أن عرض الفولكلور الأمريكى لم يكن مجرد خلاصة للملاحظات أو دراسة

فيها من أغنية ونشيد ، ويتوسل بها الشعب
للترفيه والاعانة على العمل في المكتب والمصنع
والحقل والغابة .

وما أحرانا أن نخطط لدراسة علمية جادة
للفولكلور العربي ، وأن يركز كل متخصص
في جانب من جوانب التراث الشعبي
المعومى على تسهيل مفومات الفن الشعبي ،
حتى نستطيع أن نتبين ملامح ثقافتنا
وحضارتنا ، وأن نجد عند القارئ كتابا ،
يجمع محصلة العلماء الجادين في الفولكلور
العربي .

والترجمة العربية لكتاب «الفولكلور الأمريكي»
قام بها الصديق الدكتور نظمي لوقا ، ومن حقه
أن يعتب على لأن هذه الترجمة صدرت من
سنوات ، وأنا أعتذر له بأن بعض الذين يعملون
في مجال النشر لا يزنون مكانة الكتاب ، عند
القراء الجادين . وعلى الرغم من بعض الألفاظ
والعبارات التي تستعصى على القارئ العادى ،
فاننى أسجل تقديري لهذا الجهد فى نقل هذا
الكتاب الى اللغة العربية .

د . عبد الحميد يونس

هنا يقول الباحث المتخصص فى هذا الموضوع .
تبادل التأثير والتأثير بين اوروبا وأمريكا . ومن
« ان هناك شيئا من قبيل الموسيقى الفولكلورية
الحقيقية . وهى موسيقى - شأنها شأن اى نوع
آخر من الفولكلور - تعكس تاريخ وتكوين
الثقافة الأمريكية . انها صورة فى المرآة لامة تجمع
بين اتجاهات ذات جذور عميقة فى خلفيتها
الاوروبية ، وبين مزيج فريد من الثقافات
والشعوب ، والسلالات العرقية هى خصائصها
الأساسية » .

وكل دراسة للفنون الشعبية بصفة عامة ،
وللموسيقى بصفة خاصة ، لابد أن تصحح
ما يردده الأكثرون وهو أن الموسيقى مجرد طرب
وغناء ، مع أنها تتصل كل الاتصال بالحياة العملية
والاجتماعية ، فالأغاني فى الفولكلور الأمريكى ،
كانت ، الى وقت قريب ، تصاغ لوصف الأحداث
الجارية ، كما هو الشأن عند كل الشعوب ، وكانت
هذه الأغاني تنتشر انتشارا سريعا ، مثلها فى
ذلك مثل الأخبار والشائعات . واليوم تواجه هذه
الأغاني الفولكلورية وسائل الاتصال بالجماهير
كالراديو والتلفزيون ، ومع ذلك فان الحياة
الشعبية لا تزال تحتفظ بالموسيقى وما يندرج

(★) انتقل الى رحمة الله الاستاذ الدكتور/ نظمي لوقا فى ١٩٨٧/٦/٢١ بعد مثول المجلة للطبع ، وأسرة تحرير
المجلة تتقدم الى أسرة الفقيد وأصدقائه وزملائه بخالص العزاء .



طاهر أبو فاشا

شرح قصيدة أبي شادوف في

عرض وتحليل :

علاء الدين وحيد

وهذا الكتاب في مضمونه ، مع اسلوبه الساخر ونبرته الفكاهية .. دفاع عن الطبقات المصرية المسحوقة ، المثلة في الفلاح .. أغلبية الشعب المصري . التي لم تجد وقتها في العصر العثماني ، من بين أصحاب الأقلام .. من يصورها ويعرض لقضاياها . الا الشيخ العالم يوسف الشربيني ، صاحب « هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف » ! ولذلك فان عبارة الدكتور شوقي ضيف ، في احدى مقالاته -

« الكاتب المصري » يناير ١٩٤٧ ص ٧٢٩ - التي يقول فيها ، ان « هز القحوف » ألف « لغرض التقليس والتندير على أهل ريف مصر » عبارة خادعة ، لا يلبث صاحبها أن يصححها في التو واللحظة ، وهو يكتب مباشرة عن غرض الكتاب « وبيان ما هم عليه من فقر وبؤس وجهل » !

فماذا يجد الشاعر الكبير طاهر أبو فاشا ، في الكتاب وهو يعرضه ويحلله في مؤلف صدر حديثا بالاسم نفسه وهو « هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف » ؟

اربعة كتب فكاهية ألفها مصريون ، هي اشهر تراث الادب العربي المكتوب باللهجة العامية ، على مر العصور .. على الأقل الى ما قبل القرن العشرين ! وهذه الكتب هي « الفاشوش في حكم قراقوش » للاسعد بن ممتي « و « نزهة النفوس ومضحك العبوس » لابن سودون « و « ترويح النفوس ومضحك العبوس » للشيخ حسن الآلاتي « و « هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف » للشيخ يوسف الشربيني !

وربما عاش الكتاب الاخير في ذاكرة جماهير الشعب ، أكثر من غيره . يذكر محمد فهمي عبد اللطيف في « سقط المتاع » ، انه « من أوائل الكتب التي طبعت في مطبعة بولاق مع « ألف ليلة وليلة » .. وغيرها من كتب القصص والنوادر والفكاهة ، ولقد صدرت طبعته الأولى من مطبعة بولاق عام ١٢٧٤ للهجرة ، أي منذ قرن وثلاث قرن ، ثم صدرت طبعته الثانية في بولاق عام ١٢٨٢ للهجرة ، وبعد هذا طبع على مطبعة حجر بالأسكندرية عام ١٢٨٩ ، ثم طبع في طبعات شعبية رخيصة من مطابع حي الأزهر ومكتبات الصناديق » (ص ٦٨ - ٦٩) .

« وقد أخذوا على هذا الكتاب لغته الرديئة التي لاهى عامية فتقبل على علاقتها ، ولا هي عربية سليمة . وإنما هي مزاج منهما يطعمه ببعض مفردات من اللغة التركية - فيما يزعم - فضلا عن اغراقه في العلمانيات والعبث والمجون والتندير . » ونحن نرى أن الكتاب - بالرغم من ذلك - مظلوم . وأنه يحتاج الى قراءة جديدة . ورؤية جديدة (ص ٢٤) .

« ان هذا الكتاب يعتبر على علاته وثيقة شعبية مهمة في تسجيل الحياة المصرية في ظلمات العهد العثماني » (ص ٢٩) .

فكيف جاءت هذه القراءة الجديدة ؟

لا شك أن أديبنا الكبير ، فاجاً القارئ بما لا ينتظر . . مرتين على الأقل ، الأولى لمخالفته المنهج المتبع ، في التعامل مع نص التراث . وهو إعادة نشره ، خاصة اذ كان من الصنف غير المتوفر حتى في المكتبات العامة منذ أجيال . . مثل « هن القحوف » وجعل هذا النص هو أصل الدراسة ، وفي مقدمة فصولها . كما فعل في مجال الأدب العامي الساخر ، الدكتور عبداللطيف حمزة . . بالنسبة الى « الفاشوش في حكم قراقوش » ، ويزيد أبو فاشا على ذلك ، انه اتخذ لدراسته نفس عنوان يوسف الشربيني . . بلا زيادة أو نقصان ! ولم يلفت بأى شكل على الغلاف ، انه ليس الكتاب الاصل . . بل دراسة له مكتملة بكلتي . عرض وتحليل !

أما المفاجأة الثانية ، فجاءت افرازا لمنهج باحثنا نفسه . الذي يؤمن بضرورة تهذيب التراث وتثذيبه ، والقيام بعد مئات السنين بغسيل معدة له . . للتخلص من سمومه . فلا يليق بالقوم المهذبين المؤدبين ، والقراء الجادين أبناء القرن الحادى والعشرين . . أن يطلعوا على سطور تخدش الحياء . حتى فى نطاق الدراسات الجادة ، التي لا يقبل عليها المراهقون بالطبع . لا يهم أن يكون « هن القحوف » فى الاصل ، ليس كتابا جنسيا . ولذلك فطاهر أبو فاشا يربأ بقلمه أن يشير الى العبارات المكشوفة .

هذا الموقف يتخذ عادة ، لافشال مسعى هاوى الكلمات العارية . الذى يحشم نفسه مهمة البحث الشاق ، فى مجلدات الأدب القديم . بأسلوبه الصعب وأفكاره وأخيلته غير العصرية . وقراءة مئات وآلاف الصفحات ، لتقع عينه على بضع كلمات عارية متناثرة . لا تشكل خطرا على المراهق ، بجانب أدب الفراش الحديث المتداول . باقلام المشهورين والمغمورين ، والذى يملأ الساحة وفى متناول اليد ، وفى أكثر الصور اثاره وبأرخص الاسعار . مؤلفا ومترجما !

ان الخوف على أخلاق الشباب الصغير ، وهو الباعث الذى يقوم على أساسه تنقية التراث من الشوائب . . لا ينبغي أن يتجاوز حده . بل يجب أن يلزم مكانه ، فى الأعمال المبسطة أو المختارة . أو المنقاة ، والفكر الموجه الى الأطفال أو الصغار ، الذين لا يفرقون بين الأبيض والأسود . ويخاف على مداركهم البسيطة ، أن تمتد أصابعهم الى اشعال النار بالكبريت اذا وضعناه بين أيديهم .

أما استخدام مقياس « التهذيب » اليوم ، فهو يتجاهل مدى نظرة العصر والواقع لا الجيل الماضى . . الى حرية الانسان مهما كان صغير السن فى المعرفة ، ومنها الجنس . ويجهل الكثير الذى يحيط بنا اليوم ، من هذا العنصر . الذى يبدو بجانبه وكل ما يشمل التراث من عبارات مكشوفة . . فى منتهى الأدب . فلترفع الوصاية على القارئ ، ولتسقط مزاعم عشاقها الذين يزعمون دائما . . أن الطرف الآخر لم ينضج بعد .

يناقش طه حسين قضية تهذيب التراث فى حديث الأربعاء ، ج ٣ ط ١١ قائلا : أعد هذا مسخا وتشويها ، وأرى أنه مهما يكن نافعا مفيدا فهو لا يخلو من الشر ولا يعفى صاحبه من اللوم . ذلك لأنى أرى أن لصاحب الكتاب حقا مطلقا فى أن يبقى كتابه كما وضعه دون أن يناله تغيير أو تبديل ، لأن كتاب الرجل جزء من نفسه ، وما كان لك مهما ترد من الخير أن تعبت بنفوس الناس . .

« . . فسيكلفنا ارضاء الذوق الحديث أشياء كثيرة ترضاهها أساليب البحث العلمى أو تمقتها . فالببحث العلمى شيء لاقيمة له أمام الذوق

الحديث ، لأن الذوق الحديث شيء يحرص عليه
الرأى العام ، والرأى العام هو صاحب الأمر
والنهي فى هذه الأيام ، لا فى المسائل السياسية
وحدها ، بل فى العلم أيضا .

« ليس الغريب فى هذا أن يريد الرأى العام
أن تكون الكتب التى تذاع بين الشباب نقيصة
وطهرة ، فذلك من حق الرأى العام ، ومن حق
الشباب علينا ألا نذيع فيه ما يفسد ذوقه
أو سيرته . وإنما الغريب أن يضطربنا هذا الى
مسخ الكتب وتشويهها والاساءة الى المتقدمين
فيما كتبوا . فقد كان المتقدمون يكرهون أن
تختصر كتبهم أو تغير ، كما كان أهل العصور ،
الأولى يكرهون أن تنبش قبورهم » (ص ٦٢) .

ويخاطب طه حسين صاحب «هذب الأغاني» ،
فيقول . ان من الطغيان على أبى الفرج أن تحذف
من كتابه شيئا وضعه هو فى كتابه . وأن من
الطغيان على قراء الأغاني أن تحرمهم قراءة شيء
فى الأغاني كان من حقهم يقرءوه . لست أشك
فى أنك أردت الخير ، ولكنى لا أدري لانسان
مهما يكن حقا فى أن يكره الناس على أن يكونوا
أخبارا فيما يكتبون ، أو فيما يقرءون أو فيما
يعملون . لا أعرف لهذه الحرية حدا الا القوانين
العامه . وأحسب أن القوانين العامة لم تكلفك
ولم تكلف غيرك من العلماء تطهير كتاب الأغاني
أو غير كتاب الأغاني !

ولقد قام طاهر أبو فاشا بدور « الرقابة » ،
وهلhel بذلك « هز القحوف » . فاذا كان الكتاب
هو بالشكل الذى صور أبو فاشا ، بعد اسقاط
العبارات البذيئة . فلماذا اهتم كاتبنا أصلا
بدراسته ، مادامت هذه العبارات العارية المطلوب
حذفها ، بالكثرة التى ينبىء بها حديثه ؟! ولماذا
لم يكتف كما فعل سواه من الباحثين ، بتناول
« هز القحوف » فى مقالة أو مقالتين ؟! وكفى
الله المؤمنين القتال !

ومن الطريف أن دارسنا ، تعرض للخطأ الذى
لام غيره عليه . فى اتخاذه اسلوب « تهذيب »
التراث . فاذا كان قد عابه على الآخرين ، أنهم
« غالوا فحذفوا منه ما كان ينبغى أن يتركوه »

(ص ٤٥) . فذلك فعل هو فى « هز القحوف » !
والدراسة تبديه شيئا مهلهلا . . . لا بداية له
ولا نهاية ! الأمر الذى فرض نفسه على المعالجة ،
فألق بها من الاضطراب ما لحق ! ونكتفى هنا
بالإشارة الى فهرس الكتاب ، ودلالة عناصره
وهو على النحو التالى .

« شيء عن هز القحوف بقلم كبار الكتاب -
الكتاب والمؤلف - قصيدة أبى شادوف تحت
طريقة الاحتلال العثماني - عودة الى هز القحوف -
فى ظلمات العصر التركى وشيء عن طعامهم
وحياتهم - عود على بدء » !

وتفسير هذا الاضطراب سهل ، لأن عملية
الحذف التى قام بها طاهر أبو فاشا . . متروكة
بالطبع للمزاج الشخصى . وهو مقياس هلامى
لا يمكن أبدا الامساك به !

ويستشعر القارئ النقص فى كثير من
التناول . فالفصل الأول - فى حوالى صفتين
ونصف من القطع الصغير - وهو « شيء » عن
هز القحوف بقلم كبار الكتاب . يبدو حتى
للمتلقي غير المتخصص . . شيئا ضئيلا . لا لأنه
مجرد سطور مبتسرة فحسب ، وليست ملامح
متكاملة لما قاله الكاتب الكبير . بل لأن كبار
الكتاب الذين عناهم العنوان ، هما اثنان لا ثالث
لهما ، أحمد أمين ، وشوقي ضيف !

والسبب أن كل ما حصل عليه طاهر أبو فاشا ،
من صديقه الذى أمده بالمراجع عن الذين كتبوا
عن « هز القحوف » . . مقالتين فى مجلتين
أديبتين ! بينما هناك مراجع أخرى ، مثل ما كتبه
محمد فهمى عبد اللطيف فى « سقط المتاع » .
وأحمد أمين نفسه فى « قاموس العادات
والتقاليد » !

وطاهر أبو فاشا من صنف الدارسين ، الذين
يقدمون بحوثهم الأدبية بدراسة تاريخية تعرض
للعصر الذى أفرز القضية المتناولة . وعيب هذا
المنهج ، أنه لا يلقى بشكل مباشر الضوء كما
يظن صاحبه على المادة المعروضة . . بحيث
يجسدها أمام المتلقى . بعكس اسلوب آخر ،
يقوم بالمهمة نفسها خير قيام . وهو يفسر فى أثناء
البحث ما يتعرض له العالم المتناول من مؤثرات .

ولذلك بدأ الفصل الطويل « تحت مطرقة الاحتلال العشوائي » - من ص ٢٩ - ٤٢ - مقحماً .
والى آخر صدحة من الكتاب ، لم يشعر القارئ بفائدته المباشرة أو غير المباشرة : الى درجة أن كاتبنا اضطر وهو يدرك ان فصله المقحم لم يقم بدوره ، الى اللجوء بلمسات سريعة ، وان كانت كافية . الى المنهج الآخر . كما فعل فى فصل آخر بعنوان « فى ظلمات العصر التركى » !

ومن الطريف أن انغماس كاتبنا فى دراسة معطيات « هز القحوف » ، أنساه أن الكتاب قبل أن يكون وثيقة اجتماعية . فهو عمل فنى . وأن أهميته تجىء من أن مضمونه أدب قبل كل شئ ، ولكن العكس هو الذى حدث فى تناول طاهر أبى فاشا ! وأصبح الأصل هو الفرع ، والفرع هو الأصل ! انه يعرض للنظام المالى والضرائبى فى الدولة ، ثم يستشهد بكلمات الشيخ يوسف الشربينى مؤكداً ! فعل كاتبنا ذلك خاصة مع بداية فصل « فى ظلمات العصر التركى » !

وقد بدأ أبو فاشا ببلورة هذا الاتجاه بقوله .

« ان قصيدة أبى شادوف - من الناحية الفنية ليست لها قيمة أدبية . والذى نريد ان ننفذ الى لبه من القشور هو هذه الصورة التى قدمتها القصيدة وشرحها للحياة السياسية والاجتماعية فى هذه العهود . أما ما عدا ذلك فلن يزيد عن كونه نموذجاً وأمثلة لهبوط الكتابة واسفافها فى العصر التركى ! وهذه ستبقى محفوظة فى الأصل لرجم اليها والى أمثالها من يؤرخون للحركة الأدبية فى العصر التركى ، ويبقى بعد ذلك الغرض الذى نتحراه من « هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » وهو تخليص المحتوى الجيد من هذه الشوائب » . (ص ٤٣ - ٤٤) .

وبذلك غابت أهم ملامح « هز القحوف » ، وضاع الفن بينما برزت « الوثيقة » ! ومن الطريف أنه مذهب لم يعرف أبداً ، أن شاعرنا الكبير ملتزم به !

ان دارسى « هز القحوف » يجمعون على أن فى الكتاب ، كما يقول محمد فهمى عبد اللطيف فى

مقاله الجيد عنه فى « سقط المتاع » . « مادة وافرة من المآثورات الشعبية والأشعار والأزجال والموااليا ، والأمثال والحكم الشعبية ، فهى فى الواقع صورة لا يمكن أن تجدها فى أى كتاب من كتب التاريخ عن حياة الشعب المصرى فى تلك الحقبة المظلمة من التاريخ ، ومن هنا يعتبر الكتاب وثيقة تاريخية تمتد المؤرخ بكثير من الحقائق والتفاصيل الواقعية عن حياة القرية المصرية وقد كتبها كاتبها فى صدق وأمانة ، وان أثر كتابتها بأسلوب فكاهى ساخر فى النقد الاجتماعى ، موغل فى الهزل والسخرية ، ثم هى وثيقة يجد فيها المهتمون بدراسة المآثورات الشعبية والأدب الشعبى زادا دسما ومادة وافرة » (ص ٧١) .

وبدل من أن تتنفس دتيا « هز القحوف » المميزة ، فى ضوء المفاهيم الشعبية وثقافة الشعب أحالنا الدارس الى مصادر الصلة منقطعة بينها وبين الأدب الشعبى . فلا ملاحم الشعب وقصصه وحكاياته ، ولا مضامين أولاد البلد ولا حكمهم وأمثالهم . فسرت أو شاركت فى تفسير « هز القحوف » !

ويسوق هذا الى عدم تلمس حتى موقع اسلوب يوسف الشربينى ، من التراث العامى أو موضعه من تطور اللهجة العامية ! أو الفارق مثلاً بين رؤيته ورؤية كتاب الفكاهة فى العصور الوسطى الذين لم يرد ذكرهم على قلم طاهر أبى فاشا !

بينما المقارنة تفرض نفسها على كل دارس فى هذا المجال ، على الأقل لمعرفة هوية الكاتب الفكاهى وسط جمهوره ! فعل ذلك مثلاً كل من دكتور شوقى ضيف وأحمد أمين ودكتور عبد اللطيف حمزة ! الأول فى كتابه « الفكاهة فى مصر » وهو يجرى المقارنة بين الشربينى وابن سودون . « ولعل القارئ قد لاحظ ان أساس هذه الفكاهة هو المفارقة فى المنطق ، فالحقائق تنقلب صورها أمامنا وتنعكس ، وكان ابن سودون على ما مر بنا فى غير هذا الموضع يقيم فكاهته على هذا الأساس . ويظهر أن الشربينى كان يتأثر به فى صنع فكاهاته » (ص ٩٦) .

أما أحمد أمين فنلتقى بمقارنته ، في ثلاثة مواضع على الأقل : الأول في كتاب « فيض الخاطر » الجزء السابع ، وهو يقول « وابتدع الشيخ يوسف الشربيني المتوفى في القرن الحادى عشر الهجرى اسلوبا فى السخرية بالنحو والصرف والاشتقاق فى كتابه المسمى « هز القحوف » فقلده من أتى بعده الى عصرنا هذا (ط ١ ص ٢٢١ - ٢٢٢) . ويخصص أحمد أمين بعد تعميم ، فى الجزء التاسع من المؤلف نفسه ، وهو يكتب « جرى على أثره الاستاذ الهياوى رحمه الله فى كتاباته فى الكشكول وغيرها » . (ط ٣ - ص ١١٦) .

أما الموضع الثالث فهو « قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية » ، غير المخصص بالطبع لكاتب فكاهى عامى كما فعل أبو فاشا ! يقول أحمد أمين عن تأثر الآلاتى بالشربيني « رأس (صاحب « هز القحوف ») المدرسة التى عنيت بالتكنيك عن طريق اللعب بالنحو والخروج من باب الى باب من غير مناسبة والمفارقات ونحو ذلك وقد أتبع هذه الطريقة فيما بعد على لسان الشيخ حسن الآلاتى وقد كان فكها لطيفا » . (ط ١ - ص ١١ - ١٢) .

والدارس الثالث دكتور عبد اللطيف حمزة ، يقارن فى كتابه « حكم قراقوش » بين ابن ممتى العامى ومعاصره الوهرانى الفصيح . وينتهى بقوله « ومع ذلك فلم تبلغ رسائل الوهرانى على تنوعها وطرافتها وفصاحتها ، بعض ما بلغته نواذر ابن ممتى ، على قصرها وقلتها وعاميتها » (ص ١٥٥) .

ومن الطريف أن الشربيني نفسه يقارن ، وهو يكتب عن تأثره بابن سودون فى « نزهة النفوس » . فيقول « وأطلب من القريحة الفاسدة والفكرة الكاسدة ، الاعانة على كلام أعرفه من بنات الأفكار يحاكى كلام ابن سودون » . ومع ذلك كله لا يحشم طاهر أبو فاشا نفسه ، الاطلاع على غير « هز القحوف » ! مما أشاع اللمسة الجامدة ، فى متابعات دارسنا للكتاب !

وطاهر أبو فاشا من هواة الاستطراد ، الذى يعيب الآخرين عليه . والاستطراد يخل بالبناء ووحدة تناول العضوى . ويفسد على القارئ متعته ، ويقصيه عن الخط الأساسى فى الدراسة خاصة اذا كان الباعث غير ذى أهمية . مثل الحديث الطويل نسبيا عن أصل وفصل مدينة دمياط ، بدعى أن الشربيني تناولها كثيرا . ومن الطريف أن دارسنا ، نسي تماما بعد استطراده ، أن يعرض لنا ما قاله صاحب « هز القحوف » فى دمياط !

واذا كان الاستطراد السابق ، يمكن أن يكون له ما يبرره . فان هناك مالا يبرر ، لأن لا مكان له أصلا . لا فى سياق « هز القحوف » أو فى العرض والتحليل ! كما فعل أبو فاشا بالنسبة الى الإشارة الطويلة (ص ٨٤ - ٨٦) الى تفسير كلمة « ديوان الشعر » . بعد أن تحدث عن كلمة ديوان ، التى تعنى فى نص الشربيني . أصحاب الديوان من الموظفين الحكوميين !

وبالرغم من أن طاهر أبا فاشا ، أشار أكثر من مرة .. الى أن « هز القحوف » مظلوم الا أن كاتبنا بمنهجه ، لم يشارك فى رفع الظلم عنه كما توهم . بل على العكس ، ساهم فى المزيد من ظلمه ! وهو يتناوله بصورة غير مكتملة ، مغفلا الكثير من جوانبه .. حتى فى الألفاظ المؤدبة والمحتشمة ! فهو يكتب فى ص ١٢٨ مثلا ، عن أن الشربيني يأتى بشواهد « تصور غفلة أهـ الريف . وجهلهم . وتبين مدى جلافتهم . ويروى فى ذلك نواذر . ويأتى على عاداتهم وتقاليدهم فى أفراحهم وفى ماتمهم . ويستطرد فى كل ذلك الى حكايات الحيوان والطيور . ويتكلم عن العشاة ، العشق ، أنواعه ، ويقسمه اقساماً .. » وهذا كله لم يناقشه أب فاشا أبدا !!

لقد ظهرت دراسة « هز القحوف » . بسبب عدم الاحاطة بعناصرها .. كجزيرة منعزلة وسط المحيط . لاعلاقة لها بالجذور التى أمدت كتاب الشربيني بالغذاء ، حتى اكتملت دورة الحياة ونضجت الثمرة . مما باعدت بينها وبين القارئ وأضاعت الهدف الذى من أجله يبعث التراث !

Labanotation or Kinetography Laban

The System of Analyzing
and Recording Movement

Third Edition, Revised

Ann Hutchinson

Illustrated by Doug Anderson

اللابانوت

نظام تحليل

و
تسجيل الحركة

عرض وتحليل : اسماعيل جبر

وقد يكون التسجيل بغرض تناول هذه أو تلك بالتحليل والدراسة والترجيح ، للتدريب أو التأمل أو التذوق أو قد يكون لغرض علمي وتتعدد أغراض العلم والعلماء في مجال دراسة حركة الانسان بل وسلوكه الحركي . . .

وتوالت وتعاقبت المحاولات لتدوين الحركة ، من تلقائية ، الى محاولات مدروسة مقصودة فقد ازدادت أهمية الحاجة الى تسجيل الحركة ، والوصول لتدوينها حسب منهج ونظام له قواعده وأصوله يسهل به تناول الحركة ، قراءتها ، ومن ثم إعادة إنتاج الحركة نفسها بإبعادها الفضائية والزمنية ، واتجاهاتها ومساراتها ، وبكافة خصوصياتها .

كان لابد من إيجاد وسيلة تدوين . . تنويع للحركة بما يكافئ « نوتة » الموسيقى . . لابد من كتابة . . ولابد للكتابة من علامات ورموز لابد من أبجدية ولغة .

جاءت الأشكال الأولى للكتابة مليئة بالعلامات والرموز البدائية دلالة على الحركة اذ لم يكن لأي شكل من الكتابة أن يتجاهل أو يحذف العدد الهائل من الأفعال التي هي غالبا ما تكون أفعال جسدية تتضمن حركة .

عاش الانسان منذ البداية الأولى لوجوده ، في جماعة ، اذ هو كائن اجتماعي . ومن ثم كان الاتصال ضرورة ، بين انسان وانسان .. مع وحدة المكان والزمان - وكان لابد أيضا من اتصال الماضي بالحاضر والمستقبل . . واتصال عبر المكان.

كان الانسان ، وهو يخطو طريق تطوره الطويل ، يصل الى نتائج . . ووجد أن هناك داعيا لأن يحتفظ تحت يده بما يصل اليه ليعيد إنتاج ما سبق أن كان سببا في سعادته ، ليبنى عليه جديدا ، ليتبعه تراثا لأجيال . ولتتراكم الخبرات يتذوق الحاضر مما سبقه ، الماضي ، ليظوره ويقدمه أكثر نضجا لأجيال المستقبل .

تعلم الانسان أن يرسم ، أن يكتب ، أن يصور ، أن ينحت حجرا ، ليدون ، ليحفظ من الضياع ، حركة ، وأفعالا وأصواتا تجري بها ديناميكية الحياة .

ومن الحركة ما هو جدير بالتسجيل ، كرقصة شعبية تعتبر واحدة من ملامح تراث فولكلوري . أو كرقصة تضافرت جهود فنية رفيعة صادقة في تكوينها ، رقصة باليه مثلا ، تسجيل لحركاتها وسكناتها وإيقاعاتها المتبادلة مع الموسيقى ،

الفيلم أن يفيد في عرض الرقصة خطوة خطوة للتدريب مثلا ..

وأخيرا جاءت محاولة ، معاصرة ، هي محاولة رودلف لابان Rudolf von Laban الألماني الأصل - الذي عاش حياته مهتما بدراسة الحركة في السوق ، وفي المصنع وفي المسرح - درس لابان كافة جوانب فنون المسرح وأسس مدرسة له في ميونيخ ، طور فيها نظرياته ودراساته عن الحركة في الفضاء ، وخصائص الحركة بوجه عام بعدها أصبح مديرا للحركة في دار « أوبرا الدولة ببرلين » . ثم بعدها شغل مناصب مشابهة في مسارح أخرى للدولة .. وفي المصنع درس حركات العمال وألف عنها كتاب الجهد Effort

وفي مسيرته الطويلة مع الحركة ، ملاحظتها ودراستها ، ومستفيدا مما سبق ، جمع لابان ونسق وأضاف وابتكر الى أن حقق نظاما منهجيا للتنويت أصبح معروفا ومنسوبا اليه : اللابانية .

تقول آن هاتشنسون Ann Hutchinson مؤلفة كتاب « اللابانية » : LABANOTATION

أن وفاة لابان عام ١٩٥٨ لم تحد من النمو المستمر لتأثيره كقوة رئيسية في كافة أبحاث الحركة - لقد ألهم وضوح واتساع رؤيته الكثيرين ليواصلوا عمله في مختلف الحقول .

ورغم أنه منذ سنوات هضمت كان لابان قد فوض مسؤولية المزيد من تطوير نظام التنويت الى كل من ليزا آلان Lisa Ullman والبرخت كينست Albrecht Knust ، وسيجورد ليدر Sigurd Leeder و (آن هاتشنسون) ، مؤسسي المجلس العالمي لابان لتصوير الحركة International Council of Kinetography فان هذا الكتاب (اللابانية) ، كما يوحى به اسمه ، هو بمثابة الاهداء لهذا الرجل العظيم وكاعتراف بدين واجب لا حدود لتقديره .

ومؤلفة الكتاب آن هاتشنسون ساهمت منذ عام ١٩٤٠ بطريقة فعالة في نشر نوت لرقصات مختلفة وقامت بمجهودات مشهودة رائدة في

« بحثي عن علامات أولية للأفعال ، وجدت أمثلة مذهلة من وصف للحركة ، من رموز اخترعها الأقدمون من رهبان التبت ، ومن حروف مسمارية للأشوريين والبابليين . كما وجدت في رموز المصريين والصينيين تنوعات غنية من رموز للحركة ، يمكن اعتبارها ، على نحو ما ، النموذج الأصلي لعلامات تنويت الرقص » .

وتعاقبت محاولات تدوين الحركة . ويستهل كتابنا (اللابانية) بتاريخ مختصر لمحاولات تدوين الحركة وتطورها المستمر الى الأفضل فالأفضل . . . ولا يغيب عنا ما لتدوين الحركة من صعوبة بالغة ، اذا تصورنا راقصا ترامت أطرافه كل في جهة ومسار ثم هي تتلوى وتنثنى لتعود تمتد ، وجذع يدور ، ويلتف ، وينحن ، وينبسط . . كل هذا على وقع موسيقى أو على إيقاع عكسي له . فما السبيل الى كتابة هذا وتسجيله . .

« وكيف يكون الأمر اذا ما كنا ازاء ضرورة ، وهو ما يحدث غالبا - تسجيل حركات عدة راقصين وراقصات . . انه أمر بلا شك ، أصعب بكثير من تنويت الموسيقى » .

يقول الكتاب بأنه خلال الخمسين عاما الأخيرة أخذ عدد العارفين بتنويت الرقص ينزايد وأيضا انتشر الاعتقاد لدى كثيرين بأن الرقص ضرورة ثقافية . .

ومن المحاولات السابقة الجديرة بالذكر ، نظام ستيبانونوف STEPANOV انه نظام قائم كلية على مفردات الباليه الكلاسيكي وهو لهذا غير مناسب لتسجيل أى نوع آخر من الرقص .

وهناك محاولة « بوشامب » Beauchamp الذي اعترف البرلمان الفرنسي بقرار صدر عنه عام ١٦٦٦ به كمبتكر نظام لتسجيل الرقص .

وجاء بعده فييه « Feuillet » لينشر رقصات مسجلة كتابة بهذا النظام .

ومن الحلول الواردة في هذا المضمار أن أوصى البعض باستخدام الفيلم لتسجيل الرقص . غير أن للفيلم نواقصه في هذا المجال ، ومن ذلك أن الكاميرا تسجل من زاوية واحدة ، كما لا يستطيع

التطبيق لذا فالأمر للدارس أن يطرق خفيفا أو أن يتعمق على قدر احتياجه . كما أن المدرس يستطيع أن يعدل من تنابع المادة .

ويوصى الكتاب باقتناء معجم «البرخت كينست»
Handbook of Kinetography
by : Allrecht Knust.

على اعتبار أنه كتاب مصاحب له قيمته ونفعه .
يورد الكتاب فصله الأول تحت عنوان « تاريخ مختصر لتنويت الرقص » . ويقول الكتاب في فصله هذا :

« ان بعض العلماء يؤمنون أن قدماء المصريين استخدموا الحروف الهيروغليفية في تسجيل رقصاتهم ، وأن الرومان استخدموا منهجا لتنويت ايماءات تحياتهم » .

ثم يستطرد الكتاب ليقدم في فصوله التالية موادا منها :

متنوعات في الخطوات - أوضاع القدم - خطوات هوائية - فضائية (وثبات) - استدارات ايماءات - لمس وانزلاق الأرجل - الانحناء - التقاف الأطراف - التفاف الجذع والرأس - والانقباض والانبساط (ثنى ومد) - التوازن وفقدان الاتزان ، تحركات الأيدي - متنوعات أوضاع مسارات - تنقلات ... الخ .

وتستخدم اللابانية مدرج ثلاثي الخطوط الرأسية والجدول يمثل الجسد البشري ، خط المركز وسط شطرين يميناً ويساراً . شكل (١) .

وتستخدم أعمدة رأسية اضافية على كلا جانبي خط المركز تعبيرا عن الأجزاء الرئيسية للجسد شكل (٢) وبوضعنا لعلامة حركة ما في واحد من الأعمدة الرئيسية المبينة بالشكلين السابقين فأننا نثبت كتابة ، فعلا معيناً لواحد من أجزاء الجسم الرئيسية . ويتبقى بعد تسجيل الحركة ونسبتها الى عضو بالذات تحرك ، تعيين اتجاه الحركة وتلك لها رموز تدل على ثمان اتجاهات رئيسية ، ثم لمستويات الحركة ، الى أعلا ، متوسط ، أسفل ، رموز بسيطة واضحة .

ونذكر كمثال للدقة في استكمال نظام اللغة وأبجدية للحركة ، لتصبح قدرة مكتملة على تنويت

تجميع وتطوير تنويت الحركة . كما أنها مؤسسة ومديرة مكتب نيويورك لتنويت الرقص
New York Dance Notation Bureau

وما نعرضه نحن هنا هو الطبعة الثالثة ، بعد مرور خمسة عشر عاما على الطبعة الأولى ، مما أتاح فرصة المراجعة المتأنية والتوسع في المادة باضافة خبرات مجموعة من خبراء بلدان مختلفة .

صدر الكتاب ضمن مجموعة كتب «Theatre Arts Books» (كتب فنون المسرح) بنيويورك عام ١٩٧٧ ، والكتاب يقع في ٥٢٨ صفحة من القطع فوق المتوسط مادته معروضة في ٢٨ فصلا ، عدا المقدمات طبعا ، يلي الفصول الثمانية والعشرين ستة ملاحق .

وفي مقدمات الكتاب كلمة لجورج بالانشين «George Balanchine» مصمم رقصات الباليه الأمريكى ذائع الصيت يقول فيها :

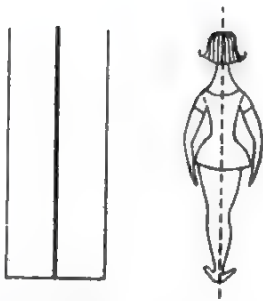
« .. فيما بعد ، غدوت ، كمصمم رقصات أكثر ادراكا للحاجة الملحة لنظام دقيق ميسور لتنويت أعمالى . والمطلب الأساسى عندى والذي أرجوه من نظام للتنويت ، هو قدرته على تنسيق وربط العلاقة بين متلازمين ، بين القيم الزمنية فى الرقص مع الموسيقى .. »

وعندما اطلعت على نظام لابان فى التنويت تبينت فيه أكمل النظم تطورا وقدرة على الاستجابة لحاجتى

وكما أن الموسيقى يحتاج من أجل تسجيل تفاصيل مؤلفه ، بذاتها ودقتها ، من أجل أن يضمن أداء صحيحا له ، كذا يحتاج مصمم الرقصات الى تنويت له القدرة والدقة نفسها

والكتاب الذى نعرضه « اللابانية » كتاب متخصص .. به مواد تشبع الاحتياجات الخاصة لمختلف المستويات .. ويهدف الكتاب الى أن يقدم قواعد النظام اللابانى ، فى تعريفات محددة مع أمثلة كافية للتطبيق العملى ، لتوفير أساس متين يمكن للمهارات المتخصصة أن تبني وتشيد عليه

ولأن كل فصل يتقدم من تخطيط عام عريض من المادة المعروضة الى التفاصيل الخاصة فى



يسار Right Left

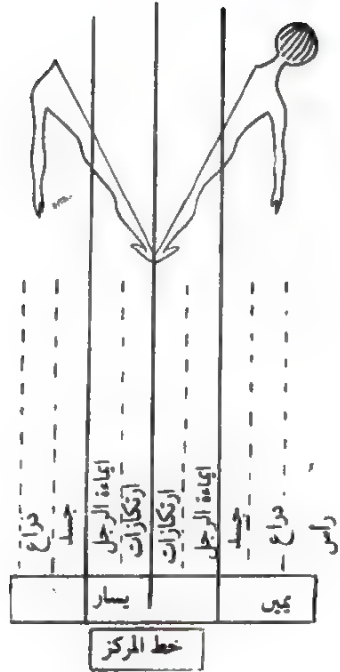
وينتهي باب الخطوات بتقديم ملاحظات تجب كل احتمال للخطأ ، فيقدم ملاحظات عن القراءة وملاحظات أخرى خاصة بالكتابة .

والكتاب لا تخلو فقرة واحدة فيه من الشرح الوافي مع رسوم تخطيطية للتنويت مع ما يلزم من رسوم وصور للجسم البشري للبيان .

تقول آن هاتشمسون : « ان تنويت الموسيقى الذي فتح الطريق لتطور الموسيقى كما نعرفها اليوم كان أول تفهم له في شكله الحديث في القرن الحادي عشر الا أنه لم يرسخ كنظام محدد الا في بداية القرن الثامن عشر . أما تنويت الرقص فإنه تأخر كثيرا كي يبتدىء . ثم أنه قابل في طريقه تنابع طويل من محاولات زائفة خاسرة . »

ولكن المحاولات الزائفة ، وتلك التي خابت وأن كانت صادقة ، ليست مما يدعو الى التعجب ، فالرقص أكثر تعقيدا من الموسيقى لأنه تحركات في فضاء ، فضلا عن الزمن . وأيضا لأن الحسد ذاته قادر على الاتيان بالكثير . والكثير من انهاط الأفعال المتزامنة .

وفي كلمة أخيرة نؤكد أننا في كل ما أوردنا . لا ندعى أننا قدمنا فائدة من ثقافة أو اضافة في معرفة ، وانما ابتغيها أن نلفت نظر المتخصص الى مصدر مهم في باب . أردنا به دعوة الدارس في علوم الحركة والفنان ، وخاصة مصمم الرقصات الى الاطلاع ، وباليته يكون اقتناء للكتاب « اللابانية » الذي هو أحد المراجع الأساسية لدراسة الحركة وتنويتها .



كل صغيرة وكبيرة ، الفصل الخامس ، مثسلا وهو بعنوان « متنوعات من الخطو » .

نرى تحليلا لحركة الرجل في الخطو . أولا في مجموعها ثم ملاحظة أن الرجل لا ترتفع من على الأرض في أثناء السير ، عاليا ، وانما مجرد أن تتحرر من الأرض . ثم عن ثقل الجسم ، نراه يلاحظ أن الثقل ينتقل من الرجل التي تتحرر ليتمركز على الرجل الأخرى . يلاحظ المستوى . الزمن . اتجاه الخطو . الخ .

ثم لا يفوته أن الراقص قد يرتفع بسباقه ويحتفظ بها في مستوى أعلى لبعض الوقت . أذن فهناك علامة تدل على هذا البقاء . بدايته . ونهايته ، هذا الى جانب ما سبق أن نوته عن اتجاه الحركة واتساعها .

ثم يفرد بعض العناية للخطو مع اختلاف الايقاع . ويسير تفصيلا في شرح وتقديم العلامات الدالة على مختلف ما تؤديه الرجل من حركات وهي تخطو . فهو يتناول السير المعتاد . التفاف الرجل ، والخطوات البطيئة . السريعة . الخطوات العابرة ثم هو ينتقل في مجال الخطو أيضا ، فيحلل مسار مركز ثقل الجسم في خطوه ، وهكذا .



تابعت جولة الفنون الشعبية جهودها في رصد بعض أوجه النشاط العلمي والفنى في مجالات المآثورات الشعبية المصرية والعالمية ، حيث تفسمت الجولة رسدا لجهود الثقافة الجماهيرية وبعض المؤتمرات العربية والعالمية التي شاركت مصر فيها أو أقيمت على أرضها .

« الشاطر حسن » على مسرح وكالة الغورى

عبد العزيز رفعت

التمايزات الطبقية (الطرفية في الحكاية والعرض) ، وتحقيق رغبة بطلها في الزواج من الأميرة .

الا أن النص المعد - رغم إبقائه على هذه الموتيفات وغيرها - قد نحى بشخصية « الشاطر حسن » منحى قاصرا جدا ، فجعل منها تعميما شاعريا لقوى الشعب العاملة والتي أقام استلامها للسلطة - وفقا لأيدولوجية الستينيات - العدالة الصحيحة ، فى حين أن المخيلة الشعبية قد أوجدت هذه الشخصية - وغيرها فى حكايات أخرى - تعميما لقوى الخير ، ولاستمرارية الرغبة فى حياة رخيّة ، كريمة وعادلة ، فجاء ذلك على حساب المضمون الرومانتيكى ذى الدلالة الأعم فى الحكاية

والذى يجسد التمايز الاجتماعى وما يترتب عليه من ظلم اجتماعى ، على أنه خرق للأخلاقية الجماعية ، وخرج بالنص من رحاب الديومومة ، التى تتأكد عبر العلاقة المستمرة بين الوجدان الانسانى وقيمه الأساسية ، الى اطار الأنبيسة التى تربط بأيدولوجية معينة ، قاصرا مفهوم الخير بشموله على مفهوم الحق بمحدوديته ، الأمر الذى يجعل من النجساح الذى تحقق لعرض هذا العمل فى الستينيات (قاعة

يؤكد العرض الشعبى « الشاطر حسن » الذى قمته فرقة الفنانين الشعبيين بالثقافة الجماهيرية - على خشبة مسرح وكالة الغورى بحى الحسين ، فى الفترة من ١٩ : ٢٨ رمضان ١٤٠٧ هـ ، عن النص السردى المنعم ، الذى أعده باللغة العامية ، الشاعر الراحل / فؤاد حديد ورفيقه متولى عبد اللطيف ، للحكاية الشعبية الشهيرة بالاسم نفسه « الشاطر حسن » وعيه بأهمية الموتيفات التى أبقي عليها ، وذلك من خلال ادراكه لديمومة المقبولات الانسانية - ذات المغزى الاجتماعى - التى يتشاطر الناس رحابها فى أرجاء المعمورة (الغيرة تدفع الى المكيدة) ، واحاطته كذلك بالمغزى الأدبى والفنى للعنصر الخارق الفوطبى (المهرة الجنية) الذى يتضمن - زيادة على ما يتضمنه من تداعى الحواجز بين العوالم فى الفكر الشعبى - تعبيره عن البيئة التى تجرى فيها أحداث الحكاية (بيئة زراعية) ، وصنعه لمزيج مدھش من عالمية : عالم الخيال المرغوب والواقع اللامرضى ، وعكسه لنوع من المجتمعات يكن للحب والعواطف النبيلة احتراماً خاصاً (العلاقة بين المهرة / الشاطر حسن ، الشاطر حسن / ست الحسن) ولهذا السبب كان لذلك العنصر دوره المهم فى تجاوز العقبات ، ومن ثم

الاتحاد الاشتراكي العربي - كورنيس النبل -
كما تدلنا (أحدى الوثائق) مغمرا يلزم العرض
الحالي الذي يخاطب مرحلة مغايرة نسيبيا -
معتمدا في ذلك أحد الشعارات الموسومة
علنا ، من بعض الأوساط ، باللامصداقية ،
ثم أن هذا التحجيم الذي أصاب شخصية
البطل لا يمنحنا تفسيراً منطقياً للأصلاط
والترايب الملكية التي انحدرت منها هذه
الشخصية ، في حين أن الحكاية الشعبية تمنحنا
هذا التفسير ، وفي هذا ما يعنى ان الخاتمة في
النص المعد ليست مخبومة من قبل المقدمة
التمهيدية ، كما انها ليست في خدمتها ، وصدوف
العرض عن هذا الخاتمة (عودة الشاطر حسن الى
مملكة ابيه . واعتلائه لعهوة السلطة ، وتحقيقه
العدالة والخير) ، لا يلغى حاجتنا الى هذا التفسير ،
بل يغري بتساؤلات أخرى كثيرة ، ويخل
بالتوازن البنائي للعرض/الحكاية بشكل عام ،
فاذا ما أضفنا الى ذلك ضالة الامكانيات التي
اتيحت للعرض ، وهو أمر من شأنه أن يجعل
من العروض الشعبية بالذات أعمالاً غير مكتملة
القوة ، استطعنا أن نلمس مدى الجهد المتأخر
الذي تعين على المخرج الشاب / أحمد اسماعيل ،
أن يبذله للتغلب على الصعوبات التي تواجهه
عادة تكوين فرقة شعبية ، ودفع أعضائها
للعمل معا في انسجام وتناسق ، مما شهد
أنفاسنا حول خشبة العرض ، التي اتخذت
أسلوب مسرح « الخلبة » المعدل - اذ أن النظارة
لم يحيطوا بمنطقة التمثيل الا من ثلاثة جوانب
فقط - ، ومع لوحة خلفية موحية تقدم بعض
الرسوم الشعبية لنباتات وسيف ، وعلى أنغام
بعض الآلات الموسيقية الشعبية (ناي - ربابة
طبله - رق) ، والتي شئت تألفها الشكلي عود
يتيم ، انتصب العرض - ورمزته واضحة
طول الوقت - يخاطب رغباتنا الفطرية ، مقتفيا
أثر كل موتيفة في الحكاية الشعبية / النص
المعد ، في جو ملائم يعبق بشذا الماضي « وكالة
الغورى » ، حيث المشرفيات المملوكية ، وأقبية
الأبواب العتيقة ، تتعانق مع زمنية النص /
الحكاية في تعاطف بليغ ، وحيث يصعد راو
عجوز - تعزيزاً لمصداقية المصدر - على خشبة
العرض ذات المستويات الثلاثة ، ليحكى وقد

غمرته الأضواء تحت صفاء ليلة رمضان شرقية
حكاية « الشاطر حسن » :

الدنيا اتخلقت من زمان يا ولاد ، ومين عارف
كام ملك مات وكام صعلوك ، ولاباقي منهم غير
السيرة والحواديت ، وكان ياما كان ٠٠٠٠٠ »

بهذه الموضوعية السردية تبدأ أحداث
الحكاية/العرض في الانبثاق والتنامي من قلب
القضية الأزلية الخالدة « الحياة/الموت » - اذ
تموت الملكة « أم الشاطر حسن » بعد ولادته
مباشرة - لتضعنا الحكاية - منذ البداية - أمام
صورة مصغرة جدا لعالم يخلو تماما من عوامل
سعادته واستقراره ، وليجي انصراف
« الشاطر حسن » الى مهترته - بعد ذلك -
انصرافا منطقيا يحمل في داخله أسبابه
ودواعيه ، اذ لا يمكن للأب « الملك » - علميا
أو وفقا للمفهوم الشعبي - أن يعرض الطفل
الصغير عن حنان أمه ، ويكتمل هذا التصور في
إطار الاختيار الذكي من الفنان الشعبي للمهرة
بديلا عن المهر لتنتصب رمزا للأثوثة الراحلة
والمفتقدة في الوقت ذاته ، وليأتى التوحد بين
« الشاطر حسن » وأمه موضوعيا الى أبعد
مدى ، وليجسد بعمق حجم الفراغ الذي يعيشه
الملك الوحيد والذي بسببه يقرر الزواج ثانية
« يا حليف الشوق ، ومش هتعيش قد اللي أنت
عشته ٠٠ ركك على الطير اللي تعجبك ريشته
يبقى زى الصبح لعنك ٠ اللي كلت ، ويدفي
قلبك بحق السمين اللي ولت ٠٠٠٠ »

هكذا تتعاقب أحداث الحكاية/العرض تعاقبا
سببيا ، ضمينا حيناً ، وصريحا أحيانا أخرى ،
وتتطور باتجاه هدف محدد ، لتمتصنا برفق
الى عالم مشوق يعتمد الحقائق المطلقة والخيال
النير - الموظف بدقة - في هدهدة مشاعرنا ،
وتربيت أحزاننا ، ودفعنا بعفوية في طريق -
الحب ، الأمل ، العمل ، التفاؤل دسستور
الحياة الشعبية ، وليتزوج « الشاطر حسن »
في النهاية بحبيبته الأميرة « ست الحسن » ،
بعد الصعوبات الشديدة التي تغلب عليها
بمساعدة المهرة ، نتيجة لتعاطفها معه ، وكتعب
عن شكرها لطيبته ، - لتتغير بذلك منظومة
العلاقات القديمة كلية الى الأفضل ، وبالقضاء
على الشر متمثلا في الوزير الحاقه - الطامع في

الملك - تضع الحكاية رأيها الأخير في أسباب التمايزات الاجتماعية الظالمة وكيفية التغلب عليها ، انطلاقاً من المثل العليا ، وفي دياكتيك متناغم بين مفرداتها يعتمد الأهم أولاً ثم المهم بعد ذلك ، ف « الشاطر حسن » بطل إيجابي يتصف بالمزيد من المبادرة والفعالية منذ اللحظة الأولى وهو و « ست الحسن » يمثلان أنبل شخوص الحكاية/النص ، ويتشابهان تماماً في تصوراتهما العامة بخصوص الحياة الجيدة والكرامة التي ينبغي أن تعاش ، وتتكشف هذه الحقيقة بوضوح في مغادرة « الشاطر حسن » لقصر أبيه الملك أثر المكيدة التي دبرتها زوجة الأب ليخلو لها وجه زوجها ، واستبداله لثيابه الملكية بثياب عامة الناس - للتعارض الاستاتيكي بين المظهر « الوضع » والجوهر « السامي » - في الحكاية الشعبية ، أو ثياب الصيادين وطاقيّة الحدادين - في النص المعد والعرض - كرمز لقوى الشعب العاملة ، وأيضاً في مجرى سعيه الاختياري لحضار لبن اللبؤة الموصوف لشفاء الملكة أم الحبيبة المدلهة ، وفكه الحصار عن المدينة المرتجفة بالخوف من المصير المرتقب ، ونزول « ست الحسن » من قصر أبيها إلى « عشة » حبيبها بعد أن سئمت الحياة في القصور ، وقررت العودة إلى إنسانيتها الصافية ، موثرة الحب والبساطة والصدق ، على المال والجاه والتكلف والملابس الزاهية ، ومع أنني أدرك أن كل ما يحدد أسلوب حفلة العرض بل وأسلوب المسرح يتوقف على مادة العرض والخصائص الجوهرية لها ، إلا أنني كنت مدفوعاً برغبة عارمة في مشاهدة - لا سماع - حكاية شعبية ، منتقاة بدقة ، إلا أن الكلية الجمالية للنغم المتغير بتغير الشخصيات والمواقف قد دفعتني إلى التجاوز عن الشكل السردى للعرض رغم أنه جعل من أعضاء الفرقة مجموعة من الرواة ، لم يتمكن أحد منهم من تطوير شخصية واحدة وتنميتها في مسار الفعل الدرامي ، وبأسلوب الإخراج الموضوعي الشكل ، الذي التزمه المخرج ، كاد العرض أن يسقط في برائن الجمود والميكانيكية ، لولا الحركة المدروسة جيداً ، والتي أفلحت بشكل ما في تخليصه منها ، وقد كان يمكن من خلال

الزيجات الفنية المشروعة في حقل الأعمال التجريبية أن يتم تقسيم منطقة التمثيل إلى ثلاث مناطق ، واحدة منها للطبقة الأرستقراطية الحاكمة ، مترعة بالبذخ والتكلف ، والثانية للطبقة الفقيرة الكادحة ، مترعة بالبساطة والوضوح والثالثة تفصل فيما بينهما بضباية ضوئية منذ بداية العرض ، فلا تسطع بالضوء إلا عند النزول إلى الحديقة للاحتفال بالنصر وظهور البطل القادم من منطقة البسطاء وتمثل هذه المنطقة الوسطى ، المراحل الانتقالية في الحكاية / النص ، يمر بها « الشاطر حسن » عند مغادرته لقصر أبيه ، وتمر بها « ست الحسن » عند نزولها ل « الشاطر حسن » ٠٠٠٠ الغ ، فيتوافر بذلك للعرض درجة عالية من الإيحاء والتأثير ، والذي حرص العرض منذ البدء على نشدانها ، كما يتيح إمكانية هائلة لاستغلال الاضواء التي لم تستغل كمؤثر فني في ظل الإخراج الموضوعي إلا مع نشيد « دقت طبول الحرب » ، وفي حين أن ألوان الملابس كانت معبرة ورمزية (الأسود للملك ، اللبني للشاطر حسن ، الأخضر لست الحسن ، الأحمر للمهرة) إلا أن هذه الرمزية قد أضر بها ارتداء بعض الرواة لملابس سوداء وإن ازدانت بشال أبيض ، وبمزيد من الألوان والبهجة على خشبة العرض ، وهما من ضرورات المسرح الشعبي - كان يمكن أن نكون في حالة عقلية أكثر سعادة ، وبرغم هذا فإن المخرج أحمد اسماعيل قد قدم لنا تجربة فنية حية ، ترغب في الاكتمال والتقدم بعيداً عن الأطر التي يحتكم إليها البناء التقليدي للأعمال المسرحية ، كما قدم لنا فرقة شعبية استطاعت أن تقف بثقة على خشبة المسرح وأن تقدم عرضاً على درجة من الانسجام والجودة تستحق عليها التقدير ، إذ قدم أعضاؤها - عمر بدر ، محمد عزت ، يوسف اسماعيل ، سبهم اسماعيل ، جابر عمار ، أحمد العجني ، أماني إبراهيم ، محمد العباسي ، عيد السوقي - أفضل ما لديهم من فن وموهبة ، وبمزيد من الدعم للفرق الشعبية بوجه خاص ، تستطيع الثقافة الجماهيرية أن تؤدي دورها المنوط بها على أكمل وجه .

عبد العزيز رفعت

الجمعية لأهلية للفنون الجميلة

عادل ندا

الفنان الدكتور مصطفى الرزاز لوحتين عالج من خلالهما رموزه المستوحاة من الفن الشعبي بأسلوب معاصر في لوحة الحصان والفارس الشعبي .

وقدم الفنان سيد سعد الدين لوحة « الموكب الصوفى » مستخدما الباستيل ، مؤكدا فيها أسلوبه المبتغز بقى ذا الدلالات الاعتقادية .

أما الفنان سيد عبد الرسول ، وهو من رواد فن التصوير المصرى ، فقد قدم ثلاثة أعمال متميزة أستلهم فيها عناصر الموروث الشعبى ، وظهر ذلك واضحا فى لوحته « الفتيات الذاهبات الى السوق » و « الحصان ولعبة التحطيب » .

وقدم الفنان سامى أمين عالما أسطوريا فى لوحته « فانوس رمضان » مستخدما الأحبار الملونة واتى صور فيها الفانوس كالقصر الذى يقف أمامه الأطفال متطلعين لاقتحامه والدخول فى رحابه .

وحوى الصالون أعمالا لكثير من الفنانين الذين استلهموا عناصر الموروث الشعبى أمثال: عبد المحسن الطوخى ، عبد البديع عبد الحى ، عبد الناصر شبحه ، فارس أحمد فارس ، أيهاب شاكر .

ومن المعروف أن الجمعية الأهلية للفنون الجميلة استطاعت خلال عمرها الذى يمتد قرابة ٣٠ عاما أن تحتل مكانة مرموقة ومتفردة فى عالم الفن التشكيلى المصرى المعاصر .

أقامت الجمعية الأهلية للفنون الجميلة صالونها السابع بمجمع الفنون بالزمالك فى شهر مايو الماضى ، وقد ضم الصالون أعمالا لمجموعة من الفنانين من جميع الأجيال ، حيث شارك أكثر من ١٢٠ فنانا بانتاجهم الفنى المتميز فى مجالات الحفر والنحت والتصوير والخزف والبايك .

وتفرد المعرض هذا العام بالاهتمام بالطابع الشعبى ، المستوحى من البيئة الشعبىة المصرية ، خاصة فى استلهم عناصر ورموز الموروث الشعبى فى بعض الخزارف التراثية والأشكال التقنية ، وتحلى ذلك أيضا فى المعالجات ذات الجذور التراثية كالسطوح الخشنة، والألوان ذات الدلالات البيئية، والرسومات الجدارية .

وقد استضاف الصالون بعض كبار الفنانين المصريين ، الذين تتميز أعمالهم بالروح المصرية الخالصة الضاربة الجذور فى أعماق ثقافتنا الشعبىة المصرية أمثال أعمال الفنان الخزاف محى الدين حسين ، الذى قدم لنا مجموعة من الألوان الخزفية ، مستخدما عناصر زخرفية (موتيفات) شعبىة .

ومن بين الأعمال الفنية التى ضمها الصالون أعمالا للفنان « محمد الطحان » . الذى قدم أعمالا ذات صياغات اسلامية ، من خلال تكوين معاصر .

وحرص الفنان نظير خليل وهبة على معالجة موضوعه من منظور شعبى ريفى بما يحتويه من بيوت وحيوانات وشخوص فى لوحته . وعرض

الأسبوع الثقافي الهندي

محمد حسين هلال

بالتعاون مع وزارة الثقافة المصرية أقامت سفارة الهند الأسبوع الثقافي الهندي بمناسبة احتفالات الهند بمرور أربعين عاما على ذكرى استقلالها، وقد انقسم هذا المهرجان الثقافي الكبير الى ثلاثة أنشطة رئيسية :

- (أ) عروض فرق الرقص الشعبي الهندي • (مسرح الجمهورية) •
- (ب) افتتاح معرض الفنون والمشغولات اليدوية الهندية • (قاعة اخناتون) •
- (ج) اسبوع للفيلم الهندي (سينما كريم) •

ورئيس الفرقة « ساتش شانكر » وعلى الرغم من أن أعضاء الفرقة من بومباي العاصمة الا أن رقصاتهم جاءت معبرة عن الأقاليم الهندية المختلفة •

هذا وتمتد جذور الرقص الهندي الكلاسيكي من ٢٠٠٠ الى ٣٠٠٠ عام على حد قول « نغديب سوري » المستشار الثقافي بسفارة الهند ، والذي قدم فقرات الحفل ، حيث يضيف أن هذا الامتداد الموهل في التاريخ يعنى أن الرقص الهندي الكلاسيكي لايعبر عن الحياة الهندية المعاصرة ، وتكمن الاضافة في التعامل مع حركات أو جمل حركية كلاسيكية طورت من أجل التعبير عن الحياة الهندية المعاصرة ، علاوة على أن هناك بعض الحركات والجمل التي لا توجد في الرقص الهندي الكلاسيكي أضافها المصمم « ساتش شانكر » بالاضافة الى أن كل رقصة قدمت على المسرح كانت تعبر عن قصة ، وكانت الموسيقى المصاحبة حديثة تماما •

وحين لاحظت أن المستشار الثقافي الهندي قد استخدم مصطلح « باليه » مرارا للدلالة على تلك الرقصات الشعبية التي قدمت سألته :

١ - وقد أقيمت عروض الرقص الشعبي الأزياء الشعبية على مسرح الجمهورية بعابدين ، كما أقيم عرض آخر للفرق نفسها على مسرح سيد درويش بالأسكندرية وقد قامت الجولة بتغطية الأنشطة التي أقيمت بالقاهرة •

ففي جو مفعم بالموسيقى والأغاني الشعبية الهندية التي لا تخطئها أذن كل شرقي أقامت سفارة الهند موسمها للرقص الشعبي والأزياء الشعبية الهندية في اطار احتفالاتها بالاستقلال على مسرح الجمهورية بعابدين في الفترة من ٦ : ٨ يونية ١٩٨٧ • وقد حضر الحفل لفيف من ممثلى السفارات الأجنبية المختلفة الممثلة لدى جمهورية مصر العربية وعدد من الوزراء المصريين فى مقدمتهم ضيف شرف الحفل الدكتور عصمت عبد المجيد نائب رئيس الوزراء ووزير الخارجية •

وقد قدمت العروض فرقة ساتش شانكر للرقص ، والفرقة عبارة عن مجموعة متميزة من الراقصين تستوحى في تابلوهاها تقاليد الهند ، والرقصات في أغلبها من تصميم الراقص الأول

كيف يسمى هذا الرقص الشعبي بالباليه ؟

أجاب : أن الباليه قصة تؤدي عن طريق الموسيقى والرقص ، وأضاف بأنهم هناك في الهند يطلقون على هذا النوع من الرقص (الباليه) وهو يختلف عن شكل الباليه الروسي والغربي عامة المعروف لنا ، لذا فإنه يحدث نوع من الالتباس حين ينصرف الذهن الى شكل الباليه الغربي عند استخدامنا للمصطلح ، ومن ثم راح يؤكد على أن هذا الفريق يقدم الرقص الشعبي الهندي بأسلوب الباليه الحديث ولكن من منطلق مفهوم الباليه الهندي ! (انظر الصور المرفقة للأزياء والرقص الشعبي الهندي)

٢ - وفي قاعة اخناتون بالزمالك افنح
دكتور مصطفى عبد المعطى وسفير الهند
معرض الفنون والمشغولات اليدوية في يوم
١٠ يونيه ١٩٨٧ .

وقد احتوى معرض الفنون والمشغولات
اليدوية الهندية مجموعة من الأعمال الفنية
الشعبية التي تمثل بيئات واتجاهات متنوعة ،
حيث ضم أعمالا قديمة وأخرى معاصرة . وعلى
الرغم من صعوبة تجميع أعمال شتى ومتباينة
في مكان واحد ، فقد اهتم المعرض باتاحة فرصة
كافية لتقديم أروع الاعمال الفنية والمشغولات
اليدوية من لوحات وتماثيل برونزية وخشبية
ونسجية ، حيث انقسم المعرض الى عدة أقسام
كانت على الوجه التالي :

١ - قسم للأعمال البرونزية .

٢ - قسم للرسم .

٣ - قسم للمشغولات اليدوية .

٤ - قسم للمنسوجات .

٥ - قسم للمشغولات الخشبية .

وتنتمي الأقسام كلها الى المصنوعات الحرفية
اليدوية ، حيث يتبوأ الحرفي في الهند المكانة
الرفيعة نفسها التي يحتلها الفنان ، هذا ويعود
تاريخ المشغولات اليدوية الى خمسة آلاف عام
مضت ، كما تتميز القرية في كل ولاية من ولايات

الهند بمهارات معينة ، وبالمشغولات اليدوية التي
تبرع في صنعها - وهو ما أدى به بعض رواد
الفن التشكيلي عندنا مما أثمر لنا بعض القرى
تأثيرية ودراسه وغيرها - وهما يكن هن
امر هذا فان تلك المشغولات تصنع للاستخدام
الشخصي او للزينة أو البيع ، كما يسرى -
حتى الان - بعيد توارث بحرفه من جيل الى
آخر .

وقد تضافرت هذه المجالات السابقة كلها في
نظم الروح الهندية الأصيلة ، حيث يمثل الفن
الهندي - الشعبي خاصة - حجة فريدة في
تاريخ البشرية ، ويعكس هذا الفن الذي ينسج
جمالا ، ويحرر بلاهسييس والتعبير الروحاني
كل الخصائص المميزة للهند ، ويمكن لنا ان
نعد الأشكال الفنية الخالدة والراقية نتاجا فريدا
للحضارات الاربع التي ظهرت على فترات متباعدة
وهي : الهندوكية - البوذية - اليانية -
والاسلام .

وقد استنطاعت الهند بمهارة - بوصفها مكان
التقاء لمختلف الثقافات الحضارية - استيعاب
هذه الحضارات وتكييفها لاثراء حضارتها
ومستقبلها الفني ، اذ سرعان ما انتشر هذا الفن
الاصيل المنعقد الأشكال والألوان والأفكار - حتى
لنا نجد له صدى وتأثيرا على التطور الثقافي
والحضاري - بجنوب شرق آسيا والصين وكوريا
واليابان والتبت ومنغوليا .

٣ - وقد أقيم في اطار الاحتفالات نفسها
اسبوع الفيلم الهندي بسيما كريم بالقاهرة في
الفترة من ١٥ : ٢٢ يونية ، وقد افتتحه الدكتور
أحمد هيكمل وزير الثقافة والأستاذ حسين مهران
وكيل أول وزارة الثقافة والأستاذ سعد الدين
وهبة وسفير الهند .

وقد حفل المهرجان الهندي بأنشطته الرئيسية
الثلاث بالأنواع المختلفة من الفنون الشعبية من
رقص شعبي الى أزياء شعبية اضافة الى الحرف
والمشغولات اليدوية ، ضم كل هذا شريط ممتد
من الأغاني والموسيقى الشعبية الهندية التي
يتبينها كل شرقي من الوهلة الاولى .

أسبوع كبير للفن الشعبي ببغداد

شمس الدين موسى

يحتفل العراق بحلى الصعيد الرسمي والشعبي في الأسبوع الأخير من إبريل كل عام بمهرجان كبير ، وأسبوع ثقافي متعدد الجوانب ، تحت شعار مهرجان ابواسطي للفنون الشعبية . ويكون ضمن برنامج الاحتفال دعوة عدد كبير من المنقّين والأدباء من مختلف أنحاء العالم العربي ، كي يشاركوا شعب العراق الشفيق احتفالاته .

ولقد بدأت الاحتفالات هذا العام بالاحتفال بيوم مدينة بغداد ، الذي اتسم بمظاهر متعددة على طول شارع حيفا أحد أهم شوارع العاصمة العراقية المتجددة . فكان ذلك صباح يوم ٢١ إبريل عندما احتشدت بطول شارع حيفا فرق الفن الشعبي للغناء والرقص ، التي حضرت من مختلف أنحاء العراق شمالا من الموصل وكركوك ، وجنوبا من مدينة البصرة . وذلك لتقديم فقراتها الفنية أمام جمهور بغداد وضيوف المهرجان .

واسعة . . قام الفنانون العراقيون بعرض انتاجهم الفني « لوحات وتماثيل » في صالاته الواسعة المعدة للعرض ، جيدة الاضاءة والتهوية

وجدير بالملاحظة أن المركز القومي العراقي للفنون قد اشتمل فضلا عن صالات العرض ، على مراسم خاصة للفنانين يقومون فيها بانتاج لوحاتهم وتماثيلهم وعرضها في الوقت نفسه ، مع وجود قاعات رحبة لاستقبال الزائرين والضيوف .

وبمناسبة الأسبوع الفني والثقافي « مهرجان ابواسطي » أقام المسؤولون عن المركز معرضا فنيا للتصوير والنحت ، احتشد فيه انتاج الرسامين والنحاتين العراقيين من مختلف الأجيال والمدارس الفنية . مع عرض نماذج من المقتنيات الفنية التي يكتنيها المركز ، والتي كانت على مستوى عال من الجودة بشكل عام . والملاحظ أن المقتنيات كانت معروضة في صورة جيدة للغاية .

ندوة بغداد للتراث !!

ولقد عقدت أثناء المهرجان ندوة ببغداد الثالثة للفنون الشعبية ، التي أشرفت عليها مجلة التراث الشعبي ، وكان باسم عبد الحميد

كما تقدمت فرق الرقص والغناء الشعبي المركبات المزدانة التي عرض عليها نماذج من اريب الحرف والصناعات المختلفة التي اشتهرت بها مدينة بغداد كأحد أهم المدن العربية العريقة في الشرق . وهي الحرف والصناعات التي ربما نجد لها آثارا مختلفة ولا تزال تميز مدن الشرق العربي كدمشق والقاهرة ، والقيروان . أمثال النحاسين ، والحدادين والمنجدين ، والبسطيين من صناع الأبسطة والأكلمة من مختلف الألوان والأشكال بأنوالهم التقليدية . فضلا عن الحياطين العربي ، والعقّادين . والباعة الجائلين على عرباتهم التقليدية المعروفة . بملابسهم الزاهية مثل بائعي البرتقال والرومان ، والعمّال والبخّور والشراب بمختلف أنواعه ، والسقاين بقرّبهم التقليدية التي انقرضت مع تطور المدنية الحديثة . وكل ذلك كان يتقدمه ويحيط به فرق الغناء بألوانها الشعبية وبلمهجات أعضائها العامة القادمين من الشمال أو الجنوب .

المركز القومي للفنون !!

ويشمل الأسبوع الفني والثقافي زيارة الوفود والضيوف للمركز القومي العراقي للفنون الجميلة المعروف « بمركز صدام للفنون » ويتمثل في مبنى ضخم هائل البناء محاط بحديقة

- ١٠ - الشعر الشعبي في الجزائر
د . العربي دحو « الجزائر »
- ١١ - الاتجاهات الوطنية والقومية في شعر
مرهون الصفار
د . ابتسام الصفار « العراق »
- ١٢ - المثل الشعبي في الشعر العامي العراقي
شاكرو حاجم الصالحى « العراق »
- ١٣ - خصائص الشعر الشعبي الفلسطيني
نمر سرحان « فلسطين »
- ١٤ - بديل شعبي لبحور الخليل
د . كامل مصطفى الشبيبي « العراق »
- ١٥ - ملامح الشعر الشعبي في الأندلس
مقداد رحيم « العراق »
- ١٦ - اغاني الأطفال الشعبية في العراق
كاظم سعد الدين « العراق »
- ١٧ - نصوص أدب الطفولة وأنماطه
د . داود سلوم « العراق »
- ١٨ - خصائص الشعر الشعبي في الامارات
خالد القاسمي « الامارات »
- ١٩ - الوشم في الشعر الشعبي
ليث الحفاف « العراق »
- ٢٠ - الزهيرات ولامح الأصالة في الشعر
الشعبي
الشيخ جلال الحنفي « العراق »
- ٢١ - الاغاني الشعبية في الشعر العراقي
الحديث
قيس كاظم الجنابي « العراق »
- ٢٢ - حول العلاقة بين العنصر اللغوي والصوتي
والحركي في الغناء الشعبي (الأهزوجة)
د . طارق حسون فريد « العراق »
- ٢٣ - الشعر الشعبي وأغنية المعركة
د . فاروق هلال « العراق »
- ٢٤ - شعر البند والتاريخ الشعري
د . محمد حسن الحل « العراق »

الحمودي رئيس تحرير مجلة التراث الشعبي
والأمين العام للندوة التي استمرت ثلاثة أيام
متواصلة ، نالت خلالها اهتمام الصحف وأجهزة
الاعلام العراقية المختلفة ، فكانت جلسات
الندوة تذاوع في التلفزيون مساء كل ليلة .

وقد افتتح الجلسة الأولى للندوة السيد
وزير الثقافة العراقي وقدمها د . محسن
الموسوي رئيس تحرير مجلة آفاق عربية . مع
القضاء كلمة الضيوف التي قدمها للحاضرين
الشاعر الأردني عبد الرحيم عمر .

وجدير بالذكر أن الأبحاث التي قدمت للندوة
بغداد وصل عددها الى أربعة وعشرين بحثا ،
قسم وقت الندوة عليها بالتساوي وهي على -
الترتيب ، وطبقا لترتيب مناقشتها .

- ١ - نشأة الشعر الشعبي
د . فوزي وشيد « العراق »
- ٢ - الشخصية العربية في الشعر الشعبي
النجدى
عبد الرحمن بن زيد « السعودية »
- ٣ - الشعر اللبناني الشعبي بين جمال
الطبيعة وتقاليد الأداء
د . محسن جمال الدين « لبنان »
- ٤ - من خصائص الشعر الشعبي في الأراجوز
جبار الجبراوي « العراق »
- ٥ - في أصالة الشعر الشعبي
جميل الجبوري « العراق »
- ٦ - عشرون شاعرة شعبية في ثورة العراق
حسين حسن التميمي « العراق »
- ٧ - الايقاع في الهوسنة
د . صبرى مسلم « العراق »
- ٨ - الشعر الشعبي في الأهوار
عبد المحسن حنّاد « العراق »
- ٩ - الايقاع والشعر الشعبي
الحاج هاشم محمد « العراق »

وكان من المفترض أن يحضر الندوة كل من الشاعر المصري عبد الرحمن الأبنودي كى يقدم بحثاً بعنوان « الشعر الشعبي فى مصر العربية » وكذلك الباحث الأستاذ صفوت كمال كى يقوم بعمل مناقشة لبحث عبد الرحمن الأبنودي ، بالإضافة الى قيامه بمداخلة عامة لندوة بغداد . . . لكن الاثنين لم يحضرا الندوة لأسباب خاصة منعت مشاركتهما . وبذلك كانت مصر التراث الشعبى غائبة عن ندوة بغداد ، رغم أن توصيات الندوة لم تغفل جهود البحث المصرى فى ذلك المجال ، فلقد اختير الدكتور عبد الحميد يونس رئيساً فخرياً للرابطة العربية للعاملين فى مجال التراث الشعبى .

توصيات ندوة بغداد الثالثة للفنون الشعبية

١ - تشيد الندوة والمشاركون فيها بجهود وزارة الثقافة لاقامة ندوة التراث والفنون الشعبية سنوياً .

٢ - ناقشت الندوة أوزان الشعر الشعبى ، واعتبرته لا يخرج عن الأوزان العربية .

٣ - توصى الندوة بطبع الأبحاث والمناقشات فى مجلد يحمل اسم الندوة .

٤ - تدعو الندوة الى عمل مقارنات بين الأدب الشعبى العربى للوصول الى أصول الوحدة بين الأمة العربية .

٥ - تدعو ندوة بغداد الثالثة للتراث الشعبى الى اقامة كرسى للشعر الشعبى فى الجامعات العربية .

٦ - انبثق الرابطة العربية للباحثين فى

التراث الشعبى ، ويكون مقرها بغداد . وتتألف الأمانة العامة من مجموعة من الباحثين منهم :

- باسم عبد الحميد جهودى (الأمين العام) العراق

- د. عباس الجرادى المغرب

- صفوت كمال مصر

- أحمد عبد الرحيم نصر السودان

- خالد محمد القاسمى الامارات

- موديس عواد لبنان

- ميشيل طراد لبنان

٧ - يكون د . عبد الحميد يونس « مصر » رئيساً فخرياً للرابطة ، وذلك اعترافاً من الندوة بفضل وجهوده فى مجال التراث الشعبى .

٨ - توصى الندوة أن يكون محور ندوة بغداد الرابعة للتراث الشعبى هو « التراث الشعبى بين الوعى القومى والصورة الاجتماعية ، وتدعو الباحثين من الآن للكتابة فى هذا الموضوع والدعوة عامة للباحثين العرب .

وجدير بالذكر - فى النهاية - أن الأسبوع شمل عدة حفلات غنائية وموسيقية أقامتها فرقة أم كلثوم ، والفرق الفنية التى دعيت والمطربون من السودان ، والأردن ، والمغرب ، ومصر ، وتونس ، ولبنان . . . وكان على رأس الحاضرين الفنان العربى الكبير وديع الصافى ، والفنان فريد شوقى ، والمطربة نجاح سلام . . . والموسيقى المصرى هانى مهنى .



المؤتمر الدولي للرقص الفجري

د. ماجدة صالح

انعقد مؤخرا في مدينة كوبيو بفنلندا من ٨ : ١٠ يونيو المؤتمر الدولي عن الرقص الفجري بهدف لقاء الضوء على أصل وتطور الرقص الفجري ، والتعرف على وضعه الحالي عالميا .

وقد نظم المؤتمر مجلس الرقص الفنلندي Finnish Dance council Finland بالاشتراك مع مهرجان كوبيو للرقص والموسيقى (Kuopio Dance and Music Festival) ولجنة الرقص بالمركز العالمي للمسرح التابع لهيئة اليونسكو (International Theatre Institute Dance Committee).

والمكتب الفنلندي للمركز العالمي للمسرح (Finnish Centre of ITI) ومنظمة « السيوف » (Ciuff) ، وقد حضر المؤتمر أكثر من مائتي مشترك على مدى الثلاثة أيام ، واستمعوا الى سلسلة من المحاضرات والبحوث ألقاها المتخصصون من فنلندا والمجر ويوغسلافيا والولايات المتحدة واسبانيا وفرنسا والهند والمكسيك وجمهورية مصر العربية ، وقد اقتضت أبحاث هذا المؤتمر الدولي على عدد من اللغات الحية هي : الفنلندية والانجليزية والألمانية ، بحيث تناول المتخصصون أوجه الموضوع المطروح من زوايا مختلفة ، فقدمت الدكتورة أنا - ماريا فيليمان - سايرا من جامعة هلسنكي محاضرة عن « الفجر - أوجه نظر تاريخية » وكانت المفاجأة هي اعتراض عدد من الفجر من فنلندا والسويد وفرنسا على ما جاء ضمن المحاضرة من « تشويه لتاريخهم » وطلبوا الكلمة للرد والتصحيح بموافقة رئيسة الجلسة السيدة دوريس لاين نائبة رئيس لجنة الرقص بالمركز العالمي للمسرح .

تلك التسمية [من موطنهم الأصلي بشمال غرب الهند عبر فارس والشام وتركيا الى بلاد أوروبا على مدى عدة قرون .

وقد قدم الدكتور ارنوبيشوفار من أكاديمية العلوم المجرية محاضرة عن « الدلالة التاريخية للفجر المجريين في أوروبا » .

ومن جامعة أولو الفنلندية جاءت الدكتورة

وفي اليوم التالي ألقى الدكتور فانيا كوهانوفسكي الفجري البولندي الأصل الفرنسي الجنسية كلمة الفجر ، وهو نائب الرئيس والمستشار الثقافي لجماعة رومنيخيبه بفرنسا ، وعضو اللجنة التنفيذية الدائمة لاتحاد الروماني ، ومبعوث مطلق الصلاحية لدى اليونسكو ، حيث أوضح فيها تاريخ هجرات الفجر « الروم » [حسبما يتراءى لهم أن يطلقوا على أنفسهم

الوقت المحدد بتناول كل التساؤلات ، الا أن حماس الحاضرين أظهر مدى الاهتمام بما أثير في شتى جوانب الموضوع .

وقدمت الدكتورة / ماجدة صالح بحثا عن الغوازي في مصر حظي باهتمام خاص من قبل المشاركين وظهر تقديرهم لما جاء به من معلومات جديدة حول موضوع يحيط به الكثير من الغموض ، ويشجع الدارسين على المزيد من البحث فيه ، وطلبوا نشر البحث في مجلة الانثروبولوجيا (Journal of anthropology)

وقد استهلّت الدكتورة ماجدة صالح بحثها بمقدمة حول الرقص المعروف « بالرقص الشرقي » وهو شكل من أشكال الرقص الخاص بمنطقة الشرق الأدنى وشمال أفريقيا ، وهو ذو تقاليد أشمل وأكثر انتشارا ، ومن خواصه المميزة تشكيلات مختلفة (للحركة المفصلة) لمنطقة الحوض التي نجدها منتشرة من المغرب الى فارس ، ومن التركستان حتى اليونان الى شمال الهند على أساس أنها تقليد عريق يتسم بالتنوع والثراء في تلك المناطق ، ويمكن تصنيف رقص الغوازي المميز ضمن هذا التقليد .

وقد استندت الباحثة المصرية بأوصاف للغوازي من كتابات ومؤلفات القرن الماضي والقرون السابقة له ، وتناولت مظهرهن ورقصهن واسلوب حياتهن وتقاليدهن الخاصة ، وأوضحت الفرق بين « الغازية » و « العالة » ازالة للخلط الذي كان سائدا - وما زال - بين المفهومين ، وأعقبت ذلك بعرض جزء تاريخي عن أصول الجماعات الغجرية في هجرات من الهند بدأت في القرن الخامس الميلادي ، واحتمال دخولهم الى مصر في ركاب الحملة العثمانية ومدى صحة ادعائهم الغريب بأنهم « برامكة » مع توضيح صلة العائلة البرمكية بالهند .

وقد ساقّت مجموعة من المسميات المختلفة التي يعرف بها الغجر مع شرح لها في بلاد مختلفة، في تركيا وبلاد أوروبا ومصر وشمال أفريقيا ، واختتمت عرضها حول الوضع الحالي لهذا النوع من الرقص ثم ركزت على رقصات « بنات مازن » بالأقصر ، وهن من جماعة (النور) كما استعانت

لينا كوركي لتلقى بمحاضرتها عن « القيم الجماعية للغجر الفنلنديين » وتلاها العالم اليوغسلافي الغجري ترايكو بتروفسكي من معهد الفولكلور « ماركو سينيكوف » فقدم بحثا حول « صانعوا الآلات الموسيقية الروم (Rom) وموسيقى الروم القاطنين في سكوبيا » . ومن جامعة كاليفورنيا بلوس انجلوس - الولايات المتحدة جاءت الدكتورة السى دونين لتقدم محاضرتها حول « مناسبات الرقص الغجري » في ولاية كاليفورنيا .

ومن جامعة غرناطة بأسبانيا قدم الأستاذ خوزيه هيريديا « رقص الفلامنكو الغجري » .

ومن الهند تحدث الدكتور ويررا جندرا ريشي مدير المعهد الهندي للدراسات الرومنية (Romain Studies) ومحرر مجلة روما (Roma) والرئيس الشرقي لاتحاد الروم العالمي تحدث حول : « المهرجان الدولي للغجر بالهند » .

ثم قدمت الدكتورة كاتالين كوفالتشيك من أكاديمية العلوم المجرية بحثا عن « الموسيقى الشعبية للغجر المجرين وصلاتها بأوروبا الشرقية » .

وقدمت الراقصة الباحثة مارجريتا جوردن محاضرة / عرض للرقص الغجري المكسيكي .

وأخيرا قدمت الدكتورة / ماجدة صالح عميدة المعهد العالي للباليه بأكاديمية الفنون سابقا وممثلة قسم الرقص للمكتب المصري للمركز العالمي للمسرح بحثها حول (غوازي مصر : تقرير مبدئي) وهو ما سنعود اليه .

وفي اطار مهرجان كوبيو للرقص والموسيقى عرضت الفرق الغجرية الفنلندية والأسبانية والمجرية ألوانا مبهرة من فنونها ، واستعان المحاضرون ببعض أعضاء الفرق للتوضيح أثناء المحاضرات ، كما استعانوا ببعض الأساليب التوضيحية الأخرى من أفلام فيديو وسيما وشرائح فيلمية وتسجيلات صوتية أضافت أبعادا مهمة الى منسجون المعلومات المكثفة التي قدمت أثناء المؤتمر .

وفي ختام المؤتمر خصصت جلسة خاصة لطرح الأسئلة والمناقشة ، وان لم يسمح

والاهتمام به من خلال الدراسات العلمية الجديدة
والمؤتمرات والندوات والمهرجانات .

وقد كلفت الدكتورة دوريس لاين بتقديم
نقرير تفصيلي عن المؤتمر ونتائجه الى المركز العالمي
للمسرح مع بحث امكانية نشر ما قدمه المتخصصون
في مؤتمر كويبو من أبحاث مختلفة .

في ذلك بالشرائح الفيلمية الموضحة أثناء المحاضرة
التي انتهت بعرض عينة حركية لرقص « بنبات
مازن » من خلال شريط سينمائي وفي النهاية
أجمع منظمو المؤتمر والمتخصصون والمشاركون على
أهمية انعقاد مثل هذا المؤتمر ، وأشارت الدكتورة
دونين الى أنه يعد أول مؤتمر عالمي يتناول الرقص
الفجري ، واتفق الجميع على ضرورة الاستمرار
في

● الاسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ، الخليج العربي ٢٨ ريالاً قطرياً ، البحرين ١٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة ،
لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٥٦٠ دينار ،
الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١٦٠٠ دينار ، الدوحة ١٦ ريال ، الامارات ١٦
درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ اعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحالة بريدية
حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ اعداد) ٩٤ دولار للأفراد ، ١٨٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد
العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولاراً .

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بلاق ★ القاهرة
تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠



د. عصمت عبد المجيد نائب رئيس الوزراء ووزير الخارجية يهنئ ساشن شانكر رئيس الفرقة وراقصها الأول .



رقصة وقريق المزينة من إقليم البنجاب ، وهي رقصة جماعية .

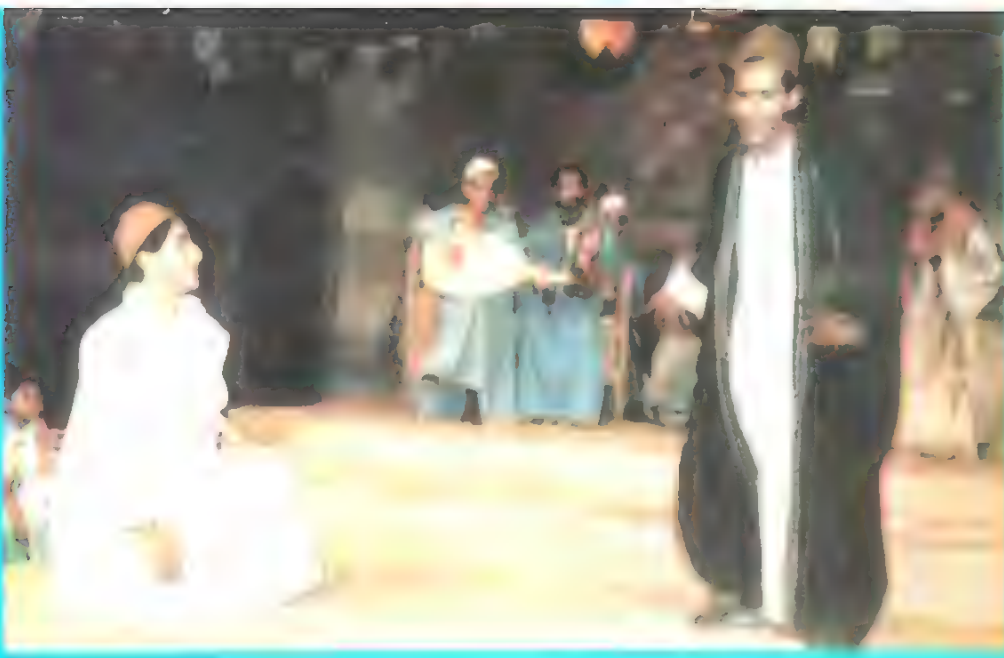
الأسبوع الثقافي الهندي

رقصة كلاسيكية قديمة في إخراج فني معاصر .



د. عصمت عبد المجيد والسيدة قريته مع أعضاء فرقة الرقص الهندي في مسرح الجمهورية بالقاهرة





محمد عرت في دور
« الملك أبوست الحسن »
ويوسف اسماعيل
« الشاطر حسن »

الشاطر حسن على مسرح وكالة الغوري



▶ أمان ابراهيم
في دور « المهرة »



◀ يوسف اسماعيل
دور « الشاطر حسن »

من نشاطات الثقافة الجماهيرية في
الاحتفال بشهر رمضان المبارك كانت عروض
الفرق الشعبية إحدى الظواهر التي ميزت هذه
النشاطات الفنية ، التي واكبت معارض الفن
التشكيلي والحرف البئية ، والعروض
الشعبية العامة للثقافة الجماهيرية .



الفنون التشكيلية والبيئة

من معروضات الجمعية الأهلية للفنون الشعبية .



الطرق على النحاس في أعمال فنية حديثة من
معروضات فنان الثقافة الجماهيرية
بالحسين .



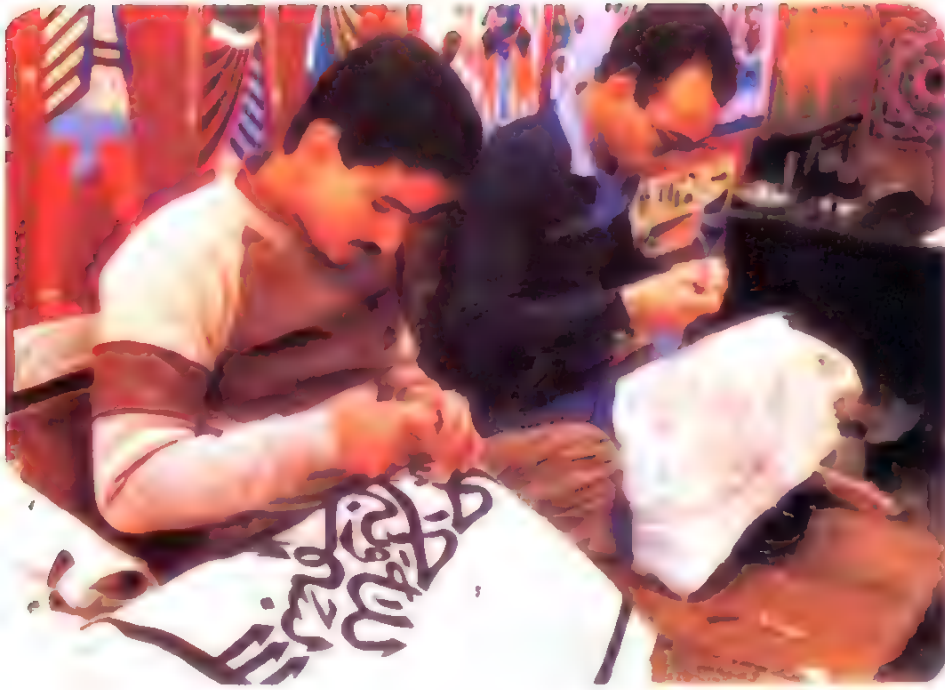
الحصان ولعبة التخطيط من أعمال الفنان سيد عبد الرسول .



الموكب الصوفي للفنان سيد سعد الدين

الْحَيَاتِيَا

الحياوية من أهم الحرف الشعبية المصرية
التي تتميز بالأصالة والجمال في الإبداع الفني
الشعبي المصري .



اثنان من صبية الحاج سيد طنطاوى أثناء تنفيذ العمل .



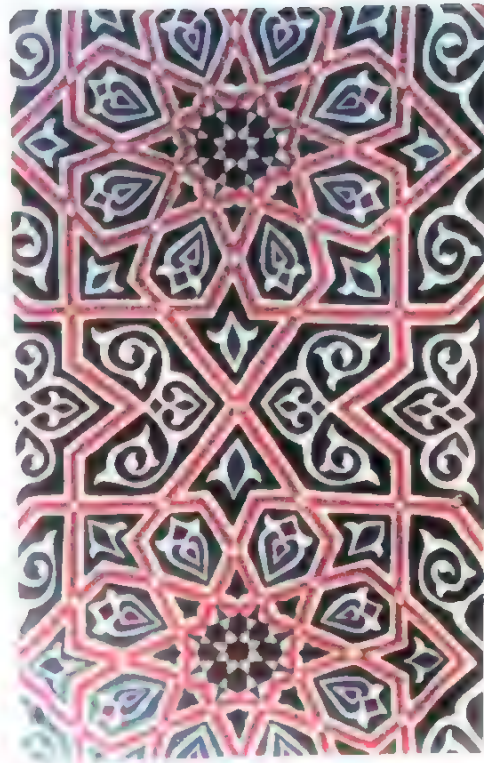
استلهام التراث المصري في أعمال الحياوية .



بسملة على شكل طائر . .



الحاج سيد سيد طنطاوى من أشهر فنان الخيامية التقليديين



الزخرفة الهندسية سمة . . أساسية في
أعمال الخيامية التقليدية وفي الصورة
جزء من « الترك » تظهر به الزخارف
الهندسية كنمط متميز في فن أشغال
الخيامية .

استلهم الحياة الشعبية في أعمال الخيامية الحديثة .



معايشة الفنان المصرى المعاصر لتراثه
التقليدى هي في واقعها الجمالى تحقيق
لعملية التواصل الثقافي في الإبداع
الفنى ، وتعبير عن حيوية التراث وأصالة
المأثور .



رجل يبيع أسماك وامرأة تشتري منه



الله أكبر داخل الهلال



تنفيذ لوحات فرعونية جدارية على القماش في احتفال الخيامية



بائع العرقسوس



رجل يجلس على القهوة وصبي القهوة يقدم له الطلبات



بائع الفول

الرقص الشعبى الصينى



رقصة الطاووس



رقصة التنانين والعنقاوات فى انتظار الحظ والازدهار



رقصة العرائس



▲ رقصة الشح تشونج كوي يداعب الحفافيش

▼ رقصة الأسد



جداريات الحج

وداد حامد

جرت العادة عند معظم الأهالي في البيئات الشعبية سواء في القرى أو في الأحياء الشعبية في المدن ، أن يزینوا منازل الحجاج قبل عودتهم من الأراضي الحجازية بعد أدائهم لفريضة الحج ، فتطلى البيوت من الداخل والخارج كما تصبغ الأبواب والنوافذ . أما الواجهات فتزين بالرسوم الملونة والكتابات المعبرة عن هذا الحدث .

وتعتبر هذه الرسوم والكتابات الجدارية وسيلة للترحيب والتهنئة للحجاج بسلامة الوصول كما أنها في الوقت ذاته تتخذ كوسيلة للإعلان عن قيام صاحب الدار بأداء تلك الفريضة .

وقد يقوم بعمل تلك الرسوم الجدارية والكتابات خطاطون من المنطقة يحترفون هذا العمل - بجانب أعمال أخرى - ويتلقون في مقابل ذلك أجرا ، أو قد يقوم به البعض من أهالي الحجاج أو أصدقائه ممن تتوفر لديهم القدرة أو بعض الموهبة في الرسم والتلوين .

وقد تكتب بعض الأحاديث النبوية مثل (ما بين قبري ومنبري روضة من رياض الجنة) أو (من زار قبري وجبت له شفاعتي) .

وقد تكون الكتابة هي تلك العبارات التي تقال في تلك المناسبة مثل (إياك اللهم لبيك) أو (اللهم صلى على النبي) أو (ألف مبروك يا حاج) أو (حج مبرور وذنب مغفور) .

والرسوم أيضا لها أشكالها المتعددة . فقد تصور مشهد الكعبة المشرفة وعليها الكسوة الشريفة ، أو تصور مقام النبي (صلعم) أو غار حراء أو عملية ذبح الفداء . كما يتكرر رسم وسائل المواصلات التي يتخذها الحجاج للوصول لمكة المكرمة سواء كانت وسائل قديمة أو حديثة مثل الجمل والقطار والباخرة والطائرة .

وهناك أيضا من الوحدات الزخرفية الأشجار الخضراء المورقة وأصص الزهور بألوانها الجميلة

وسواء كان هؤلاء الرسامون نصف محترفين أو هواة فإنه من الملاحظ من خلال معظم النماذج التي شاهدناها وقمنا بتصويرها أنهم يبدعون في التعبير وتشكيل وحدات رسومهم الجدارية ما بين وحدات مصورة أو كتابات تتشكل في تنويعات جميلة ومعبرة .

والخامات المستخدمة في تلك الرسوم والكتابات هي غالبا خامات جيوية وغراء - وقد تكون ألوانا زيتية أو أشباهها ، أما من ناحية الألوان فهي صريحة وزاهية .

من الملاحظ أن هناك الكثير من الكتابات والأشكال التي يتكرر ظهورها على حوائط منازل الحجاج . أما الكتابات المتعددة التي يتكرر ظهورها فهي تشير إلى بعض الآيات القرآنية التي تتعلق بفريضة الحج مثل (واذن في الناس بالحج أو (البسملة) .

يرسلون كل عام الى مكة محملا يحمل صرتهم
وهداياهم بالاضافة لكسوة الكعبة . وكانت تلك
الهدايا توضع على جمل يزين بأفخر زينة ويسير
أمام ركب الحجاج فى موكب عظيم . وكان
الاحتفال بدوران المحمل وطلوعه وعودته من أكثر
الاحتفالات التى ينتظرها الناس جللا وكان
للمحمل ذاته قداسة خاصة لدى جميع المسلمين .

وهذه غالبا وحدات توضع لاستكمال الجانِب
التشكيلى .

ومن الرسوم الشائعة والتى ألفنا رؤيتها
على جدران منازل الحجاج تلك الرسوم التى تمثل
المحمل وهو محمول على ناقة يقودها جمال وقد
نرى خلفه موكب الحجاج وقد نراها بدونها .
ولفترة طويلة مضت كان ملوك مصر وحكامها



نصوص من فن الموال

جَمَلٌ وَتَجْرُوحُ .. وَتَحْتَ الْجَذْمِ دَارِي
لَا الْجَمَلُ قَائِلٌ آه ، وَلَا الْجَمَّالُ بِهِ دَارِي
الْجَمَلُ شَائِلٌ جَمْلُهُ ، وَفَإَيْتُ عَلَى خِصْمِهِ وَمَدَّارِي
يَادِي زَمَانُ الْعَجَبُ !!
دَارِي عَلَى بَلَوَتِكَ .. يَالِي أَتَبَلَيْتُ دَارِي
دَا الْحَقُّ خَائِفٌ مِنَ الْبَاطِلِ .. وَمَدَّارِي



غَرَّالُهُ بِدَلَالٍ ، يَتَبَكَّى بِخَتِّهَا الْمَائِلِ
اَكْمِنَهَا أَصِيلُهُ .. يَا خَسَارَةَ الزَّمَانِ مَائِلِ
وَالْمَالُ مَيَّالٌ .. اللَّهُ يَنْعَلُ الْمَائِلِ
أَنَا أَعْمِلُ إِيَّاهُ لَا بُؤْهًا شَافَ الْمَالُ ، وَوَدَّعَهَا
جَتَ تَضْرَبُ الرَّمْلَ .. فَافْكِرْ الرَّمْلَ يَنْفَعُهَا
إِنْخَبِلْ وَدَّعَهَا .. وَلَقْتُ بِخَتِّهَا مَائِلِ



عَايِزٌ مِنْ عَايِزٍ .. مَيِّصَحْشُ يَكُونُ عَايِزُ
إِخْصَ عَلَيْكَ يَازَمَنُ .. مَا بَتَدِيشَ لِلْعَايِزِ
لَوْ أَدَيْتُهُ يَوْمَ .. بِصَبْحِ تَانِي يَوْمِ عَايِزِ
فُوتَ عَلَى عَدُوِّكَ لَا بَسَ زَيْنِ
مَا يَغْرِفْشِي إِنْ كَانَ مَعَاكَ .. أَوْ عَايِزِ
كُلَّهَا بِالْمَلْحِ .. وَلَا تُقُولْشِي لِلْخَسِيسِ عَايِزُ

- جمع وتدوين : عبد العزيز رفعت -

- الراوى : محمد توفيق خلف الله - الفاوية - أبو مناع مركز دشنا - ١٩٨٦ -

أنا صاحبت صاحب وكنت على الزمن وياه
 مشى فى طريق الوفا أخلصت أنا وياه
 وجبت صنف العيش بالملح كلكته معاه
 صاحبنى صاحب صاحب نسينى ياناس وتركنى
 قلت له : ليه يا صاحبنى بعد العشرة تتركنى
 قال لى : خلاص ، حكم القدر وده حكم مش فى ايدى
 أنا قلت : يا تاجر الملح ماتقولشى يا ملح يا رشيدى
 يا تاجر الملح سمى الملح ما تمرشى
 عاشرت ناس أكلم زادى ما تمرشى
 وزرعت نخل الوداد يطرح تمر ما تمرشى
 أصل الخسيس مهما هاتعمل معاه برضه ما يتمرشى

★★★

غريب بكى وناح وقال : ميتا الدموع تنشاف (١)
 ويروق قلب الغريب ، من ألم الدلال انشاف (٢)
 الراجل الجد فى الغربه يصون عرضه
 تبقى مشيته جد ، ولا حدش يهون عرضه
 والحق برضه على طول الزمان ينشاف (٣)

★★★

أمانه يا طبيب تعال شوف جرح العليل وبكاه

(★) وياه : معاه ، وجبت : احضرت ، وده وهذا ، مش فى ايدى : ليس بيسدى ، ماتقولشى
 لا تقتل ، ماتمرشى (١) : أى أطلق على الملح اسما يتعلق بنتيجته وليس بمكانه ، ماتمرشى (٢) : أى لم
 يفد ، ماتمرشى (٣) : لم يطرح تمرا ، ما يتمرشى لا يفيد معاه شيء .
 (١) متى الدموع تجف .
 (٢) قد شفه ألم الدلال والغربة .
 (٣) أى يرى ، وهى صياغة شاعرية للقول السائر « مسير الحق يتلاقى » .

دمعه سال غرق الفراش ، وبكاه
أوصيك ياخال ، أوصيك ياغم
صاحبك الى ما ينفعك وانت على الفراش عيان (١)
وقت الممات قوله يوفر دمعه وبكاه

أمانه ياطبيب القلوب بالليل ما بنامشى
والنوم جفانى وحتى الأكل ما باكلشى
وبقالى مده طويله وأنا نايم على فرشى
قالوا لى نجيب لك طبيب أنا قلت ما أعرفشى
ماجه طبيب القلوب ، كشف عليا وقال لى ماتخافشى
دواك عرفته يا كامل (٢) وانت كنت ماتعرفشى
قلت له فين الدوا ، واللى توصفوا يمشى
دواك تزور النبى قوم يللا ماتنامشى
أنا قلت أزور النبى لو ع القدم هامشى
أنا لما رحت الحجاز للهاشم القرشى
ودخلت يا بابا المقام ورفعت فيه رمشى
وجدت الروضه الشريفه جمالها ما وصفشى
ياللى أنت قلبك بذكر النبى مشغول
قوم انفق المال على زيارته ماتبخلشى

(١) مريض وعليل .

(٢) الرواية : كامل عبد الرازق حباس - قرية الرقة الغربية - العياط ، ٣٠ سنة - فلاح ومنشد دينى . وقد ذكر اسمه بالموال كعادة المنشدين في ذكر الأسماء ضمن مواويلهم .

من فنون الرقص الشعبي المصري (اللعب بالعصا)

لعبة التحطيب

تبرز فيها مهارة وفتوة اللاعبين ، أو كما يقول الشاعر الشعبي
(أنا ولد زان يلعب .. يلعب بالخطب والزان)



scin in Cairo where the people enjoyed didan in the pavillions at the Quarter of al-Hus-sents some of the activities held during Rama-ferent kinds of folk-arts. He speaks also of the folk show «Al Shater Hassan» performed by the troupe of Folk artists on the stage of Wikalet Al-Ghourî and presents a criticism in which he compares the show with the text of the folk-tale.

Mr. Mohamed Adel Nada attended the Seventh Gallery of the National Association for Fine arts in the centre of arts at Zamalek. It included a number of artistic works that were inspired by the Egyptian environment.

Mr. Mohamed Hilal gives in «Tour of Folklore» an account of the celebration carried out by the Indian Embassy in Cairo on the Occasion of the 40th anniversary of Indian Independence.

Mr. Shams al Din Musa spoke of the celebration of Bagdad's Day as well as Bagdad's Symposium for folklore.

Dr. Magda Saleh presented a report about the International Conference for the gypsy dances, held in Finland. Egypt took part in this conference by sub'mitting a theme about the «ghawazi», written by Dr. Magda Saleh.

The Editor

Dr. Abdel Hameed Yunis, through displaying the numerous subjects, in these studies, gives stress to the importance of laying plans for serious scientific studies in the field of arabic folklore. He says that every scholar, specialized in a particular field of folklore, should concentrate to record its constituents and characteristics, so that we may be able to find out the features of our culture and civilization. He hopes that the Arab reader will have a book similar to that of «The American Folklore», which includes the product of the works and views of Arab folklorists.

The Writer Aladdin Waheed poses one of the most important questions, concerning the literary heritage, in general, and the folk tradition, in particular.

To what extent is the writer legally free in displaying and analysing the literary heritage ? This question is posed after the recently published study of the poet Taher Abou Fasha, concerning the book entitled **«Hazz Al-Qohouf fi sharh Qasidat Abi Shadouf»**. This study bears the same name, annexed with the Words «display and analysis.» Mr. Aladdin Waheed is of opinion that the poet, in his study, violated the rules, observed in dealing with a text from the literary heritage. First he published his study under the name of the original book, which is not, at the present time, available to readers in the libraries, without pointing out to the fact that his study is not the original well known book. And secondly the poet believes that modern and contemporary writers have the right to modify the literary heritage, in the manner, which they judge to be suitable. After refuting this assumption, the writer comes back to the study, prepared by Mr. Taher Abou Fasha and says that it is confusedly written, because it omitted details, which should have been left intact. Moreover he says that the study, entitled **«Hazz al-Qohouf»** is devoid of the most important features, concerning speaking of taxes imposed during the Ottoman period. Instead of displaying

the book **«Hazz Al-Qohouf»**, in the light of folk conceptions and people's culture. Mr. Abou Fasha refers to sources, which have no connection with these folk conceptions and the literature which interprets them. This is due to the fact that he did not seek for the connection of the style of Youssef Al Shirbeeney with the heritage of common people and the development of their dialect. He did not search also for the difference between his own vision and that of other writers who dealt with jesting and humor in Middle Ages. This important matter was noticed by **Dr. Shawhy Deif** in his book entitled **«Jesting in Egypt»**, Mr. Ahmad Ameen in his book «the dictionary of the Egyptian customs, traditions and expressions, and Dr. Abdel Lateef Hamza, in his book **«The rule of Karakoush»**. Mr. Taher Abou Fasha pointed out to the fact that the book **«Hazz Al-Qohouf»**, was treated with injustice, but he, with this study contributed to treat it with excessive injustice.

The writer Ismail Gabr presents a review of the book entitled «Labanotation» by Anne Hutchinson, dealing with the analysis and recording of the movement.

The book is named after **Rudolph Laban**, who was interested in the study of movement, and realized a systematic method to use a certain notation which was named after him. The book contains twenty eight chapters, besides the introductions, in addition to six supplements. It is one of the most important basic reference books, which is specialised in the movement and its continuous historical development. Among the introductions, included in this book, there is a foreward by George Blanchien the renowned American choreographer, in which he extolled the role played by Laban by analysing and recording the movement. After a comprehensive study of the movement, the author proceeds to give various details concerning the application of the rules prescribed by Rudolph Laban.

In this issue Mr. Abdel-Aziz Rifat pre-

mes of artistic formation, must occupy a spacious field in children's musical education.

The writer presents specimens of the artistic works, achieved in this field, and points out, in particular, to the great work done by Mrs. Bahiga Rasheed, who collected and recorded a number of children's Songs. He also gives stress to the attempt of the Russian composer **Blasini** to turn the book of Mrs. Bahiga Rasheed into eighty pieces, which can be played on piano. He demonstrated the great role played by **Mr. Gamal Abdel Raheem** in the field of composing pieces of music for children being inspired by the genuine Egyptian folk melodies in composing new artistic works.

The article, with the examples of musical pieces, included in it, is a call for taking care of the Egyptian child's music, based on folk music. The writer is of opinion that, without this, the educational process will not be complete in the field of rearing musically the Egyptian child.

The next study, about the 'folk chinese dance', by Dr. Ghobrial Wahba, takes us to the world of movement and rhythm, to overlook one of the oldest arts which man knew, on the one hand, and one of the oldest civilizations, which had a considerable effect on the human race, on the other. Therefore it is natural to begin the study with an introduction about the role, played by dance in the ancient civilizations and societies, like the civilization of pharaonic Egypt and the Greek civilization. He then points out to the important position which the dance occupies in the formation of the civilization of the Chinese People's Republic, tracing the historical beginnings of the «dance of the six eras», which is considered one of the oldest Chinese dances, as it goes back to the eleventh century B.C. He then proceeds to our present time.

Dr. Ghobrial Wahba, in a docile style, deals with the archaeological discoveries which assert that the art of dancing in China goes back to the Modern Stone Age and Dr. Ghobrial Wahba speaks of other dances, which

prevailed in the reigns of certain chinese dynasties and the music bands, established in these times. Dr. Ghobrial Wahba speaks of the most important modern pioneers, who devoted themselves to studying and discovering a chinese theatre for folk dances. He also displays the most prominent dances in this period, and points out to the fact that after setting up the Chinese People's Republic there was a tendency to maintain the folk dances and rearrange more than two thousand dances from 1949 to 1966, became later the basis of the book entitled «The Folk National Dance», which was the first book of its Kind in the history of the chinese dancing. Dr. Ghobrial Wahba speaks of the most important dances and folk shows, presented by the Organization of the Chinese Dance in many vestivals. He also deals with the subjects of some dances. He points out to the changes which occurred to them, and which aimed at refining them and maintaining their genuine traditional folk character. in order to combine the vigor of content with the beauty of form.

Prof. Dr. Abdel Hameed Yunis contributes to the magazine with a review of the book entitled «The American Folklore», translated into Arabic by Nazmy Luqua. It aims at revealing the collective features of the characters on the American continent, which includes racial communities of different origins.

The book contains a number of studies which deal with American folklore.

The subjects of this folklore are diversified owing to the variety of natural environments and racial origins in the American continent. Dr. Abdel Hameed Yunis draws our attention to the fact that these studies are not merely a summary of observations or analytical studies in a certain field of folklore, but they draw the attention how study of folklore may help in developing folklore and rendering it submissive to the requirements of modern time. It is a question which involves the interest of many contemporary folklorists.

in the quarter of Khiamiya in Cairo which is one of the oldest quarters, distinguished with its Islamic character.

Dr. Medhat Al Gayyar, in his study entitled «Celebration of Consolation» deals with a new field of interest of the magazine, thanks to the remarks of our dear readers, who demanded to take care of the artistic forms, which depend basically on folk elements, and to attempt to evaluate these works in their relationship with folklore.

In his study, Dr. Medhat Al Gayaar, introduces the first dramatic text, specially written to be played. It is one of the consolation texts which deals with the tragedy of Al Hussein's murder. The text is called «the tragedy of Kurbala», «the tragedy of Al Hussein», «the passions of Al Hussein», and «the martyr of martyrs».

The writer sanctions a text, prepared by Dr. Mohammad Aziza, taken from a French text, translated from an English text which in turn relied on Persian and Arabic texts and manuscripts. Dr. Al Gayyar chose this text because he is of opinion that it benefited from the general framework of the renowned historical incidents, and employed the techniques of the theatre for folk celebration. This choice presents a double problem, because the text is translated from French and English languages, on the one hand, and because it is the summary of many texts, which were dramatically prepared, on the other. Hence we have numerous texts which are chosen and interwoven in a single text. Therefore the writer finds that it is necessary to deal with the «technique» employed in the text, in general. Then he deals with the content, incidents and characters, as being interturned units, through which he studies the notion of consolation and its moral and aesthetic ideals. For this purpose he chose the second section of the book, concerning the «passions of Al Hussein», as being the section which is full of conflicts, incidents and movement, in addition to the fact that it relies on the dialogue. It is contrary

to the first and third sections which rely on quotations. The writer points out to the first section as being the historical, psychological, and religious background of the text. He also points out to the third section, as being a continuity of the folk conception of the myth.

In the second section, to which Dr. Medhat Al Gayyar confined his study, he deals with the dialogue, symbol, miracle and plot, to gather all the threads, in order to realize the prophecy which predicts the destiny of the murder of Al Hussein. These gather once again in the acceptance of Al Hussein to meet his fate. The writer then proceeds to draw out that the archetype of the «redeeming hero» or the «saving hero» was portrayed in a popular figure, in this section, dealing with consolation. He asserts that we are in the presence of a folk text, written to be conformable to a special folk conception of religion, caliphate and swearing fidelity to a sovereign. It is addressed to the public on an occasion having a special character and social, political, artistic and psychological functions.

Dr. Al Gayyar concludes his article by posing a question which is worthy of being examined, and which is connected with the fundamentals of the Arab theatre and its connections with folk traditions. It is a contestable question, which still needs discussion.

Anyhow Dr. Medhat Al Gayyar is of opinion that this text is the first folk text which assumed the dramatic form before we found out the dramatic text in our Arab literature. It is also the first text in the history of the Arab Islamic theatre.

The writer Mohammad Abdel Wahab Abdel Fattah presents a study about «the folk melodies and rearing musically the child». He demonstrates the artistic efforts, which were exerted, and are still exerted, in this important field of rearing the Egyptian child.

In this study he asserts the importance and necessity of the folk melodies, and says that these folk melodies, in their modern fra-

and Vunt. He is of opinion that they treat the tales by classifying them into some categories, which are not methodologically defined. He then proceeds to criticize the classification of Volkov who adopts the classification of tales according to the subject with which they deal. He does not disregard the classification of folktales by Anu Aarne and the mistakes which he made, and which do not lessen the value of this great work, although it did not decisively solve the problem of classifying the folktales. The author asserts that the classification does not follow the description, but what matters is the description, which takes place in accordance with a plan, previously made for the classification. He is of opinion that the skeletal study of all the phenomena of the folktale is the necessary condition to study it historically. The study of the obligations, imposed by the form, conducts the study of the obligations imposed by it. The only study which fulfills these conditions is that one which reveals the laws of structure and it is not the study which provides a superficial list of the formal processes in the art of the folktale. In fact Mr. Abdel Hameed Hawwas and Miss Soheir Fahmy, by translating this valuable book, which represents a landmark in the history of the folk studies, render a great service to the Arab reader and we hope to introduce the complete chapters of this book, to be available to our readers.

The folk text presented by Mr. Mohammad Hussein Hilal is a long folktale. It is about the daughter of a fisherman who died and left her a treasure, which the thieves tried to steal through trickery. The girl took notice of that matter, and asked their chief to go to a certain person to bring her his tale. She promised to marry him if he managed to do that. He went to this person, who in turn, sent him to another, and so on till he finally returned to the girl, after learning a great lesson, and getting rid of many evils, hidden inside him. He finally went away, leaving her alone. Within the tale, called «the frame», a group of tales, told by the persons, whom the chief

of the thieves met is created and from each tale a preaching, which is the result of a certain experience, is drawn out.

Mr. Mohammad Hilal took care of presenting the tale as it was collected through fieldwork. He explained the ambiguous words and commented upon them so that the folktale might be available for students as a folk material which could be examined from different points of view.

The study of Mr. Tariq Saleh Saeed is about the art of making tents, known as «Khiamiya». In his historical introduction he deals with the roots of this old folk art. He displays the origin of the word «Khiam» by looking into the dictionaries and encyclopedias. He speaks of the method used in decorating the canvas of the tents by embroidering it with material. He says that it can be traced to Ancient Egypt as f.e. there are some pharaonic dresses, ornamented with ribbons, like the garment of Tutankhamen, preserved in the Egyptian Museum, as well as some variegated belts, which go back to the New Kingdom. The writer passes from the pharaonic period to the Greek period, then the Roman Period and arrives to the Islamic period. He deals with the emblems and a certain method of embroidery ascribed to a city on the Caspian Sea. He pointed out the characteristics of this method of embroidery, distinguished with its drawings and ornaments. It became widespread in Iran, in the eighteenth century. After pointing out to the inns and Khans in Cairo the writer proceeds to his fieldwork, demonstrating the steps followed to carry out these different ornaments and drawings in making the «Khiamiya». He speaks of the raw materials, employed in this craftsmanship, and the kinds of ornaments and colours used in it, and their relationship with the notion of decoration. He deals also with the kinds of tents and similarly produced products.

Mr. Tariq Saleh concludes his article by giving the definitions and idioms, circulating

enjoys the physical and the intellectual skill, and is characterized with strength and intelligence. This means, as Mr. Farouk Khourshid says, that heroism is no longer representing the ideal of the community, i.e. the Knight, but it represents one of the common people, who takes vengeance for what he suffered from injustice and oppression by acting in an intelligent and cunning way. This makes the common people pleased with his skills as they combine mocking at the enemy, and triumphing over that enemy. Moreover he gives practical explanations to assert what he says.

Mr. Farouk Khourshid concludes that our folk legends are full of complete and valuable constituents for comedies and tragedies. The writer poses a question which is worthy of discussion. We ask the scholars to give their opinions about this matter. This study leaves the door wideopen for creation and inspiration. We ask the playwrights to re-read this rich heritage and look into it, as Mr. Farouk Khourshid did and is still doing.

Next study deals with the book entitled *«Morphologie du conte by V. Propp, which is one of the most intellectual works, that contributed to formalize a new stage in the studies of folktales. In this study Mr. Abdel Hameed Hawwas, in collaboration with Miss Soheir Fahmy translated this important book, in the field of the study of folktale.*

Mr. Abdel Hameed Hawwas gives a brief note about the scientific climate, which prevailed in Europe and Russia, at the end of the nineteenth century, in the study of human phenomena. He indicated how V. Propp combined, in his book, the two methodological projects that prevailed during this period, sanctioning the main notion that lies concealed behind them. The translator does not disregard to point out to the misestimation that pursued the work of Propp, whether in his country Russia, in 1928, or in other countries in the late fifties and mid sixties, when it was translated into English, French and Italian languages. He does not disregard either to point

out to the fact that some critics in the Arab countries dealt with that work, without giving a complete translation of it, attaching it to the structural current at one time, and to what they called the morphological current at other times.

The translator gives the reasons why he deferred the translation of this important book and indicates how he translated it, in collaboration with Miss Soheir Fahmy from the French version, and revised it from the English version of the same text.

«Morphology of the tale» is, in fact, an indispensable book for the scholars who are specialized in the study of folklore, in general, and the study of folktales in particular. Hence the translation of this book by Mr. Abdel Hameed Hawwas, and Miss Soheir Fahmy, presented to the magazine, is very important, and we shall publish it in the following issues.

The «Morphology of the tale», after a brief introduction, deals with the origin of the word «morphology» which means the study of the forms. He says that the study of the morphology of the tale can actually be done, in an accurate way, similar to that used in the study of the morphology dealing with the form and structure of organisms. This is absolutely true in regard to what is called «the amazing tales» The author then deals with the problems and obstacles which he faced when writing his book and shows how he overcame them. In the first chapter of this book he demonstrates the problem, which faces the study of the folktale and sees that it is a methodological problem.

In that introductory chapter he tries to shed light on the attempts to classify the folktales and asserts that the accurate classification is considered the first step to the practical description of the tale, to know its essence. The accuracy of the study depends on the accuracy of the classification. V. Propp enumerates the mistakes included in the classifications, existing in his time, made by Avanasiev

the most renowned scholars of this school such as **Andrew Lang**, **Mecloch**, **Taylor**, and **Sir James Frazer**. He displayed the most important works of those great scholars in the fields of folklore, in general, and in the field of the study of folktales, in particular.

Then he deals with another school which had a great influence on the history of folklore and still has influence on it. It is the Finnish school, which adopted the historical and geographical method in the study of folklore. He gives stress to the most important achievements of this school. Specially in the field of the folk narrative. He also gives the history of a group of the most Prominent Finnish folklorists (**Elias Lonnrot**, **Kaarle Krohn** and **Antti Aarne**). He showed their efforts, and displayed their works, studies and researches, specially those dealing with the «**Kalevala**», the famous Finnish epic, which was collected by **Elias Lonnrot**. He gives an account of the Index of Tale Types, prepared by **Antti Aarne** and **Stith Thompson**. Mr. Rushdi Saleh concludes his study with some important remarks about these schools of folklore, giving us his presentation of the development of the science of folklore which relies on field work in collecting the folk materials, which pass from hand to hand. Then they are classified and examined.

The next study is about jesting and humorous attitudes in folk literature by Mr. **Farouk Khoureshid**, who is one of the most prominent scholars, who devoted their energy to the study of Arab folk legends. He aimed at proving the originality of the arts of narration in our Arab tradition, in addition to his continuous effort to point out to the authenticity of the study of folk literature with its numerous kinds, in the same way as he devoted himself to it and excelled other scholars in it.

He begins his article with an adequate introduction, in which he deals with the term «jesting» explaining and analysing it. He believes that all what causes laughter, whether

it is a verbal dissimilarity, a constitutional defect, an anomaly or an obvious contradiction to the ways of life, may be included under the term «jesting». He says that «jesting» is not the same in all cases, but it may be the result of many things which differ from each other in their causes and nature but they finally form the material of «jesting». Mr. **Farouk Khoureshid** points out to the fact that Arab literature, in its different periods, knew many kinds of the components of the elements of «jesting» in poetry and in prose. He is of opinion that satire is a kind of «jesting», but it sometimes culminates in insulting and hurting others and instead of exciting laughter it excites hatred. Mr. **Farouk Khoureshid** then proceeds to prose and points out to the anecdotes, scattered in books dealing with literature, commentaries and history. He finally speaks of the works, devoted to this purpose, among which he cites **Kalila and Demna**, etc..

Mr. **Farouk Khoureshid** gives stress to the study of folk legends as being integrated folk works, in order to demonstrate the spirit of humour in them, starting with the legend of «**Antara bin Shaddad**», the legend of «**Hamza Al Bahlawan**», the legend of «**Amira That El Himma**» as well as the legend of «**Al Zahir Bibars**» and ending with the legend of «**Aly Al Zeibaq**».

In this interesting study Mr. **Farouk Khoureshid** underlines the importance of the secondary character — the assistant of the hero — in the said folk legends. This character is marked with intelligence, guile and ability to make tricks and thus generate jesting and create the funny attitudes, in order to ridicule the enemies of the hero, who is, unlike his assistant, distinguished with strength, seriousness and military skill. The two characters i.e. the hero and his assistant constitute an unity which is found nearly in every folk legend. This is an old tradition which began with the legend of «**Antara**» and continued to be found in all the following folk legends, till we reach the legend of «**Aly Al Zeibaq**». Here the two characters are combined and the hero

THIS ISSUE

Perhaps we feel once again, on introducing this issue, that we are indebted to our dear readers to whom we hope to give back their debt in full, because the last two issues were received with an enthusiasm, which excelled all what we expected. Hence we are very happy and anxious as well. We are very happy because we could gain the respect and confidence of new readers. We are anxious because we are hard upon ourselves and try to make every issue not less than that one, with which we recommenced publishing this magazine. Nevertheless we want to raise the level of the publication which we have achieved, being loyal and respect full towards our dear readers.

Considering this fact, we cannot express our joy when we came upon a collection of valuable studies, prepared by the late pioneer **Ahmad Rushdi Saleh** and which were not published during his lifetime. In order to give to the spirit of that great pioneer its due in full, and in order to satisfy our dear readers, who supported the magazine and preferred to enrich it with their remarks in their letters overflowing with love and encouragement, we asked the **Mrs. Rushdi Saleh**, to give us her permission to publish these studies. She kindly granted us this permission. Here we begin with introducing one of these valuable studies in this issue, and we promise to publish the other studies in future.

In fact, one of the reasons why we are happy, in the first place, is that the late **Rushdi Saleh** is regarded as a distinguished pioneer, who devoted his life to folklore and contributed to pave the way for the following generations of Scholars, with the pioneers professors **Dr. Abdel Hameed Yunis**, and **Dr. Saheer Al-Kalamawi**, and established the scientific centres, associations, and committees, which played a great role in establishing the originality of folklore through collecting the folk materials and studying them. He was the first director of the centre of Folklore in Cairo,

which was the first scientific centre for folklore in the whole Arab World.

The first study published in this issue deals with some schools of folklore which have had a great influence on folk studies, starting with the romantic and mythological schools, founded by Grimm brothers in the nineteenth century. He displayed the most important theories, in which these two schools resulted and spoke of the most important objections and criticisms, expressed against these two schools **Mr. Rushdi Saleh** deals then with the development of folk studies and its relationship with the development of linguistic, historical and social studies, and he speaks of the definitions given to the myth, through the writings of **Max Müller**, **Sir George Laurence Gomme**, **Schwarz**, **Kuhn**, **Wilhelm Manhardt** and other scholars who concerned themselves with the study of the myth and established the mythological school. He then deals with the Oriental school or the Literary school, as called by **Alexander Krappe**, and which was led by the famous German Scholar **Theodore Benfey**, and speaks of what it added to the Mythological school. He gives stress to the Anthropological school, which contradicted many opinions given by the scholars of the Mythological school. He gives the names of

A Quarterly Magazine, Issued By :
General Egyptian Book Organization
July, August, September, 1987 / Cairo





AL - FUNŪN
AL-SHAĀBIA
FOLK-LORE

Chairman :

Dr. Samir Sarhan

Editorial Consultant :

Dr. Abdel-Hamid Yunis

Art Director :

Abdel-Salam El-Sherif

Editor-in-Chief :

Dr. Ahmed Ali Morsi

Managing Editor :

Safwat Kamal

Editorial Board :

Dr. Hassan El-Shamy

Dr. Samha El-Khouli

Abdel-Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Dr. Magda Saleh

Dr. Mohammed El-Gohari

Dr. Mohammed Mahgoub

Dr. Mahmoud Zohai

Dr. Nabila Ibrahim

رقم الايداع ١٩٨٧/٦٢٨٣

AL - FUNUN
AL - SHAABIA

FOLK-LORE

